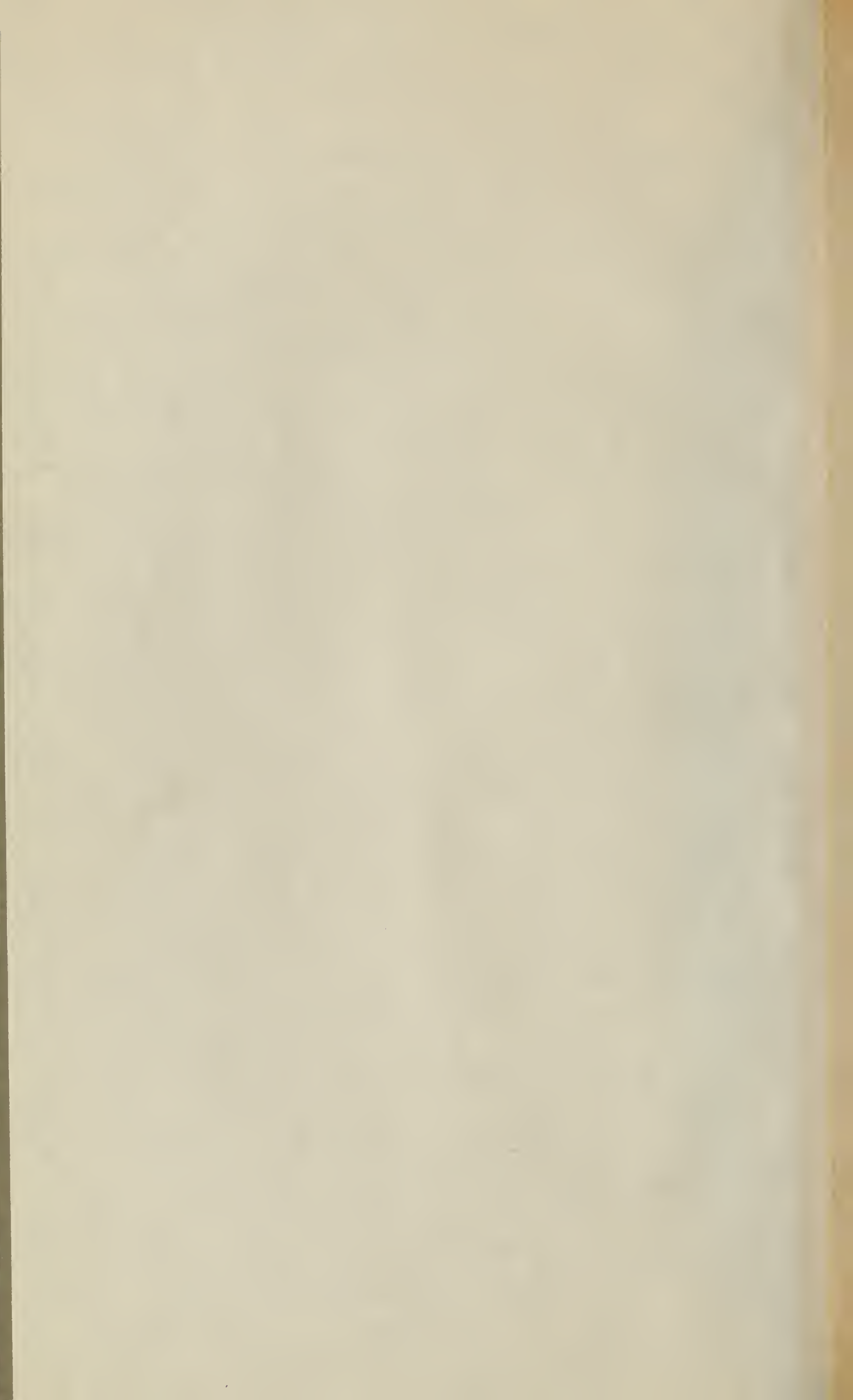


Willenbücher, Heinrich
Guyaus soziologische
Aesthetik





Guyaus soziologische Aesthetik

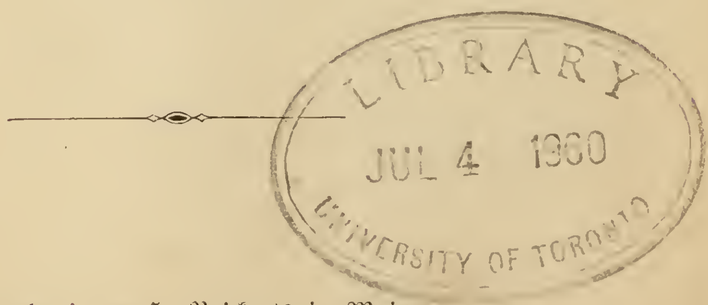
von

Dr. Heinrich Willenbücher.

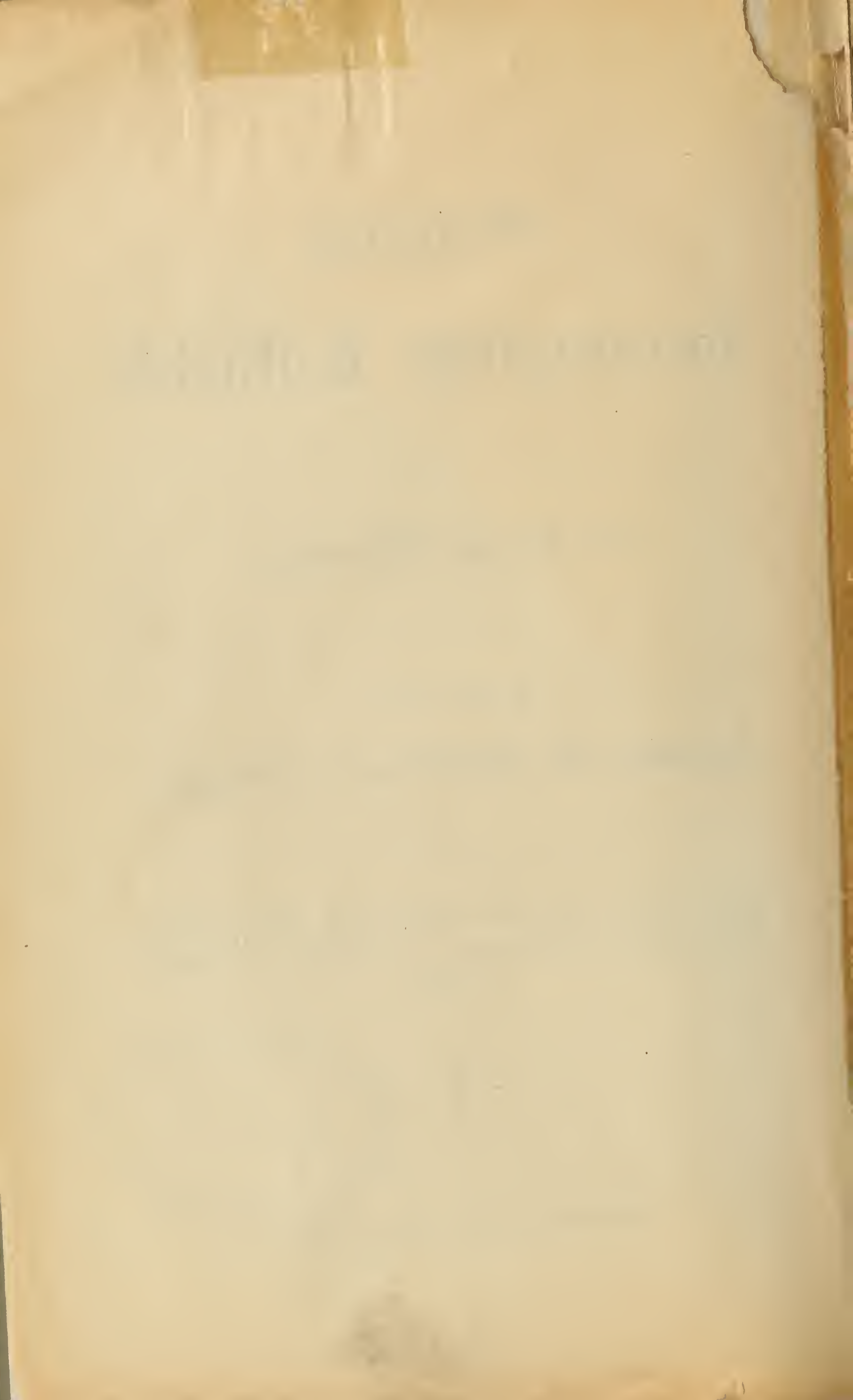
Erster Teil:

Einleitung und Darstellung der Prinzipien.

Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Großherzoglichen Realgymnasiums, der Realschule und der höheren Handelsschule zu Mainz.



Buchdruckerei von H. Prickarts in Mainz.



Inhalt:


LIBRARY
NOV 10 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

A.

Einleitung.

„Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Mit diesen Worten hatte Schiller im 15. seiner „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ einen der Hauptsätze der neueren Ästhetik ausgesprochen. Niemand wußte besser als Schiller selbst, wie sehr dieser Satz Mißverständnissen und Mißdeutungen ausgesetzt sein könnte und suchte sich deshalb an derselben Stelle vor solchen zu schützen, indem er darauf hinwies, daß man den Begriff des Spiels in diesem Zusammenhang nicht in dem alltäglichen Sinne nehmen dürfe, sondern in einem idealen, den der Mensch in allen seinen Spielen vor Augen haben solle. Von den an der betreffenden Stelle von Schiller ausgesprochenen Gedanken ging Guyau aus in seinem Werk Les problèmes de l'esthétique contemporaine [1]) und setzte jenem Schiller'schen Ausspruch den anderen gegenüber: „Der Mensch ist nur vollkommen, wo er arbeitet“. Wie sehr Guyau Schillers Worte, trotz dessen eindringlicher Warnung vor oberflächlicher Auffassung, mißverstanden hat, habe ich an anderer Stelle hervorgehoben. [2]) Indem Guyau den Begriff der Zweckmäßigkeit in seinem ganzen Umfange für die Ästhetik in Anspruch nahm, so daß ein künstlerisches Schaffen für ihn ästhetisch wertvoll erst dann wird, wenn es sich durch einen vernünftigen Zweck rechtfertigen läßt, hatte er bereits den Schritt zu einer ästhetischen Theorie gethan, die die Kunst und die künstlerische Thätigkeit als eine solche im wahrsten Sinne des Wortes nur anerkennt, wenn

---

1) Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine, Paris, F. Alcan. 4. Aufl. 1897.

2) Vgl. meine Arbeit: J. M. Guyaus Princip des Schönen und der Kunst. Diss. Erl. 1899.

sie in mittelbare oder unmittelbare Beziehung zu der Gesellschaft, der Menschheit, tritt. Wie die Moral und die Religion zeigt auch die Kunst soziologischen Charakter. Guyaus Philosophie trachtet darnach, das gesamte Reale durch die soziologische Synthese des Individuums und der Welt und die evolutionistische der vergangenen und zukünftigen Zeiten, d. h. durch das Leben zu umfassen [1]). Eine solche soziologische Ästhetik will uns Guyau in seinem Werk L'art au point de vue sociologique, Paris, F. Alcan, 1889. 4 Aufl. 1897 geben. Dem frühverstorbenen Verfasser — Guyau erreichte ein Alter von nur 33 Jahren —, der in seltener Fruchtbarkeit Kunst, Moral und Religion in das Bereich seines Denkens gezogen hatte, war es nicht mehr vergönnt, das Werk selbst herauszugeben. Die Ausgabe, von einer Vorrede geleitet, besorgte nach seinem Tod sein Oheim und Lehrer Alfred Fouillée, den wir auch als den geistigen Urheber all der Gedanken ansehen dürfen, die die wissenschaftliche Spekulation Guyaus in so überreichem Maße gezeitigt hat. Um von dieser Thätigkeit nur annähernd ein Bild zu geben, mögen hier die Werke genannt sein, die von seiner Hand erschienen sind. Auf dem Gebiete der Ästhetik die bereits oben genannten Problèmes; die Moral behandelte: La Morale d' Epicure et ses rapports avec les doctrines contemporaines. — La Morale anglaise contemporaine. — Heredité et éducation. — Seine religionsphilosophischen Ansichten legte Guyau nieder in dem Werk L'irreligion de l'avenir, étude de sociologie. Dichterischen Ausdruck gab er seinen Gedanken in den Vers d'un philosophe. Vgl. über Guyaus Leben und Wirken das Buch Fouillées la Morale, l'Art et la Religion selon Guyau. Paris, Alcan, 3. Aufl. 1897. Einen Auszug aus dem Fouillée'schen Buch, soweit es Guyau's Leben betrifft, gibt E. Carlebach, Guyaus metaphysische Anschauungen. Diss. Würzb. 1896. Zur Ästhetik Guyaus vgl. außer dem schon genannten Werke Fouillées Dauriac, l'esthétique de Guyau in Année philosophique ed. Pillon I., 1890. S. 191—225 und meine oben citierte Arbeit.

Treten wir nun an Guyau's Werk, in dem er seine soziologische Ästhetik niedergelegt hat, heran, so wird sich uns eine Bemerkung ohne

1) Vgl. Ueberweg—Heinze, Gesch. der Philosophie III, 2. S. 337. (8. Aufl. 1897.)

weiteres aufdrängen, nämlich seine Auffassung von dem, was Kunst ist. Man würde irren, wollte man annehmen, er meine unter Kunst die Künste in ihrer Gesamtheit. Für ihn ist Kunst lediglich die Poesie, und auch diese nur, insofern man in ihr die Entwickelung der französischen Litteratur des 19. Jahrh. erblickt. Architektur, Musik, Malerei und Skulptur werden nur da berücksichtigt, wo der Gedanke an sie unvermeidlich war. Daß unter dem Zwange dieser Auffassung Guyaus Ansichten der Einseitigkeit unterworfen sind, liegt auf der Hand, zumal es ihm darauf ankommt, die soziale Seite der Dichtwerke zum Maßstab seines Kunsturteils zu machen. Daß sich dabei geistreiche Bemerkungen und treffende Urteile finden, erscheint bei einem so belesenen und künstlerisch empfindenden Schriftsteller, wie Guyau es ist, selbstverständlich. Erinnert sei hier nur, um ein Beispiel anzuführen, an seine Lehre vom Wesen des Romans, dessen sociologische Bedeutung er darin erkennt, daß er Handlungen erzählt und analysiert in Beziehung zu dem Charakter und dem sozialen Milieu, in dem sie in die Erscheinung treten. Er untersucht das Verhältnis zwischen Roman und Geschichte, fragt nach der Bedeutung des Charakters in dem Roman, erklärt die Beziehungen zwischen den einzelnen Szenen eines Romans, der sich ihm als eine ununterbrochene Kette von Ereignissen darstellt, die sich aneinander fügen und schließlich ein letztes Ereignis zum Zielpunkt haben. Charakteristisch erscheint ihm für den Roman die moralische Katastrophe, worunter Guyau diejenigen Szenen versteht, in denen kein wichtiges Ereignis in sichtbarer Weise sich ereignet, wo man aber trotzdem die seelischen Schmerzen der betreffenden Person wahrnehmen kann. Die äußeren Anzeichen erscheinen hier nur als die empirischen Mittel, die innere Katastrophe zu ermessen. Insofern aber dem Roman kein Mittel versagt ist, steht er als Kunstgattung über dem Drama.

Es kann nun nicht Aufgabe dieser kurzen Einleitung sein, die litterarhistorischen Urteile Guyaus einer näheren Kritik zu unterziehen. Neben vielem Richtigen, von einem feinen Verständnis Eingegebenem, wird man auch hier gar oft auf Bemerkungen und Ansichten treffen, denen man kaum wird beistimmen können, da sie zu sehr von der Tendenz, der das Werk unterworfen ist, beherrscht sind. So ist z. B. seine Behandlung V. Hugos zu einseitig, die

Alfred de Mussets dagegen nicht tief und eindringend genug. Was hätte Guyau aus ihm nicht alles gerade für seine Lehre vom Genie entnehmen können, aus ihm, dessen ganzes Leben und künstlerische Entwicklung nebst seinem Zusammenbruch doch nur eine Folge des Milieus ist, von dem er sich eben nicht frei machen konnte!

Insofern nun Guyau unter Kunst lediglich die Poesie, insbesondere die des 19. Jahrhunderts, versteht, betrachtet er diese Epoche der litterarischen Geschichte in Frankreich unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Entwicklung mit Berücksichtigung der philosophischen Ideen, die in dieser Zeit in die Dichtwerke Eingang fanden. An die Spitze, gleichsam als Ausgangspunkt, der neueren französischen Litteratur setzt er Rousseau, der das Verständnis der Natur anbahnte und mit ihm eine glühende Liebe zur Freiheit verband. Das Naturgefühl und die Freiheitsliebe sind nach Guyau die Grundlage der französischen Litteratur des 19. Jahrhunderts, die auf der Suche nach der Schilderung eines weniger konventionellen Gesellschaftszustandes die Natur zum Milieu des Geschehens machte. Auf diese Weise schlägt Guyau in feiner Weise die Brücke zwischen Rousseau und Bernardin de Saint Pierre, Chateaubriand und Lamartine einer- und Flaubert, Zola und Pierre Loti andererseits.

Guyau bekennt sich offen als Gegner der Romantiker; er befürwortet die Einführung wissenschaftlicher Ideen in die Poesie, wie ihn ja auch das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft immer wieder beschäftigte und zu erneutem Denken antrieb. Er sieht das Charakteristische der modernen Litteratur in dem allmählichen Ueberhandnehmen philosophischer Ideen in ihr. Er hält die beiden Theorien, wonach einmal die Kunst nur um ihrer selbst willen da ist, andererseits aber auch eine moralische und soziale Aufgabe hat, in gleicher Weise für richtig. Er verlangt von dem Dichter, daß er eine Ueberzeugung habe, wodurch sein Denken gerade eine gewisse Einheitlichkeit erhalte.

Wir sehen, wie Guyau hier einen bedeutenden Anlauf nimmt, zum Ästhetiker des Realismus zu werden. Denn was heißt ihm Realismus — für den er so ungenau und unrichtig wie möglich auch oft den Ausdruck Naturalismus gebraucht — anderes als die auf die Litteratur angewandte Wissenschaft, insofern sein Zweck die Wahrheit, seine Methode Beobachtung und Erfah-

rung ist[1])? Die Form, in der der Realismus zur Geltung kommt, ist der Roman, der realistische Roman, dessen höchste Vollendung Flaubert erreicht hat. Zuerst psychologisch wie im Werther, der Carmen des Merimée, bei Stendhal und George Sand, beginnt er soziologisch zu werden mit Balzac, dem Vater des Realismus. Das Wort Guyaus: „Balzac n'est pas vraiement réaliste; il est classique comme les poètes dramatiques du dix-huitième siècle avec cette différence, qu'il est beaucoup plus“ kennzeichnet seinen Standpunkt und seine Verehrung für den Dichter, der ihm wie Hugo in der Lyrik, so im Roman das Höchste geleistet zu haben scheint Und noch einen anderen bezeichnet er als Wegweiser des Realismus, denjenigen, den allein er als wirklich philosophischen und sozialen Dichter möchte gelten lassen: V. Hugo.

Unser Ästhetiker lebt der Überzeugung, daß der Künstler immer mehr Priester einer dogmenlosen Religion werden wird, wenn die Kunst an die Stelle der dogmatischen Religionen tritt, die das ideale Bedürfnis der Menschen nicht mehr befriedigen. Allein diese Entwicklung hat zur Voraussetzung die Verbindung der Kunst mit der Philosophie, der Philosopie nämlich, die sich mit der Frage nach unserer Existenz und Bestimmung befaßt. So erhält die Kunst eine religiöse und sociale Mission, von der nach Guyaus Meinung alle großen Dichter des 19. Jahrhunderts beseelt waren und der Repräsentant dieses 19. Jahrhhunderts ist V. Hugo.

Wir können hier füglich Guyaus Äußerungen über Lamartine übergehen, in dessen Anschauungen er sowohl eine Verbindung christlicher und neuplatonischer Ideen erblickt, als auch soziale Ideen, denen der Dichter seine Eingebungen verdankt, ohne aber von religiösen, moralischen und philosophischen Fragen so tief wie andere Dichter erfaßt zu werden. Bei Alfred de Vigny findet Guyau den Pessimismus zum Ausdruck gebracht, den dieser angebahnt und dem Alfred de Musset in seinen schönsten Versen ergreifende Worte geliehen hat. Eilen wir daher zu Hugo, zu dem Dichter, in dem Guyau seine ästhetischen Prinzipien verwirklicht findet, den er als

---

1) Vgl. die oft treffenden Bemerkungen über Zola und den Naturalismus S. 156—159.

den eigentlich sozialen Dichter und zugleich bedeutendsten Metriker der neueren Litteratur preist[1]).

Guyau hat es sich zur Aufgabe gemacht, in den Werken V. Hugos die philosophischen Ideen nachzuweisen und den Dichter gegen die Vorwürfe, die man gegen ihn erhoben, er habe keine eigenen Ideen, ja auch seine Naturschilderungen seien nichts als Gemeinplätze, in Schutz zu nehmen. Den Ansichten der bedeutendsten Kritiker über Hugo[2]) sucht er entgegenzutreten; nur der könne die Werke des Dichters ästhetisch würdigen, der sich mit seinen philosophischen Ideen vertraut gemacht habe, denn die Voreingenommenheit, mit der man ihm begegne, sei nur die Folge der Vielseitigkeit seiner Werke. „Pour saisir sa richesse de coloris, il faudra pouvoir sentir Chateaubriand, Flaubert; pour comprendre la sonorité de son langage, il faudra apprécier les artistes de mots comme ce même Flaubert, Théophile Gautier, nos Parnassiens; seulement, sous les mots, il y a très souvent des idées élevées et profondes, tandis que sous les vers ciselés des Parnassiens, il n'y a rien. Pour saisir enfin toute la force de certaines formules, ce n'est pas trop d'être quelque peu philosophe. Il y a sans doute bien des artifices de composition dans ses romans et ses drames; pourtant, dans les scènes particulières, dans les épisodes détachés de l'ensemble factice, il possède un sens du réel et arrive à une puissance lyrique dans la reproduction exacte de la vie que Zola, dans ses bonnes pages, a seul atteinte. Les admirateurs de Zola pourraient même, dans ces moments-là, comprendre Victor Hugo, si à côté du rèaliste, il n'y avait en lui un idéaliste aussi ailé que l'Ariel de Renan. D'autre part, il faudrait des écrivains accoutumés à l'analyse des Stendhal et des Balzac, pour saisir la finesse ou la profondeur de certaines observations prychologiques répandues en masse dans l'oeuvre de V. Hugo et telles que celle-ci: „Comme le souvenir est voisin du remords!"

Welches sind nun die philosophischen Ideen, die Guyau bei Hugo findet? Hugo war nach Guyau kein Philosoph im gewöhn-

1) „. . . V. Hugo a perfectionné notablement notre metrique française, l'a coordonnée et systematisée au moment ou on l'accusait de la détruire."

2) Vgl. die Zusammenstellung auf S. 228, Anm.

lichen Sinn, sondern ein Denker, oder, auf sein dichterisches Genie angewandt, ein Träumer. Er hatte das Gefühl für das Unerkennbare, das große Geheimnis, das der Verstand niemals durchdringen wird. Er neigt zum Manichäismus, insofern, als er in dem Licht und der Finsternis das Symbol des großen kosmischen Gegensatzes, des Guten und Bösen, sieht. So sehr diese Richtung ihn auch zum Pessimismus hinzutreiben scheint, gewinnt doch der Optimismus bei ihm die Oberhand wegen seiner Objektivität und seines mächtigen Glaubens. Hugo ist niemals Materialist gewesen, wie Renan glauben wollte, wenn er sagte, man wisse nicht, ob der Dichter Spiritualist oder Materialist sei. Er gründet den Materialismus auf einen Conceptionalismus, der sich selbst wieder in Idealismus verwandelt. Beide erkennen in dem Geist das wahre Sein. Insofern nun Hugo die Persönlichkeit zur Bedingung einer wirklichen Unendlichkeit macht, ergibt sich, daß auch das unbegrenzte Ideal, das der Mensch in sich hat, eine Persönlichkeit haben muß. So verbindet sich bei Hugo Pantheismus und Theismus: Gott ist dem Universum immanent. Die sichtbare Form und Offenbarung des Göttlichen ist die Schönheit, die ewige Harmonie, die eins ist mit dem elementaren Willen zum Guten. Der einzige Beweis von dem Dasein Gottes ist für Hugo das moralische Bewußtsein; er ist Kantianer, ohne es zu wissen. Erst durch die Idee der Pflicht erhält die Natur einen Sinn und Zweck, ihre Schönheit und Güte.

In allen Dingen nimmt Hugo eine immanente Zweckmäßigkeit an, deren mechanische Entwicklung nur die äußere Seite ist. An dieser Entwicklung nimmt der Mensch teil und nennt die Quantität der Schwankung in dieser Verrückung der Welten sein Schicksal. Dem menschlichen oder vielmehr universellen Geschick gibt Hugo wie Lamartine in Symbolen und Mythen Ausdruck. Hierin berührt er sich mit dem Pythagoräismus. Aus Pythagoras und Plato entlehnt er orientalische Vorstellungen; die indische Lehre von der den Handlungen folgenden Heiligung nimmt bei ihm die Form der Wiedergeburt und Metempsychose an, und er zeigt Neigung zum Neu-Platonismus, wenn er in den Tieren die Bilder unserer Tugenden und Laster erblickt, die vor unseren Augen umherirren, die sichtbaren Phantome unserer Seelen. Ein tiefes Mitleid für

jedes menschliche Unglück kommt in den Werken V. Hugos zum Ausdruck, das aber nicht sofort zu Tage trat, sondern erst in den Tagen des Unglücks frei ward. Dieses Wohlwollen bildet den Grund seiner sozialen Moral, die man als Identität der Brüderlichkeit und Gerechtigkeit definieren könnte. Das höchste Mitleid ist zugleich die höchste Gerechtigkeit, Menschheit ist Gleichheit. Diese Identität ist für ihn der metaphysische Ursprung des Mitleids. Hugo glaubte an die Wirklichkeit des sozialen Fortschritts und an die Kraft des Volkes, diesen Fortschritt zu verwirklichen. Er war der Überzeugung, daß ein Zustand des allgemeinen Wohlseins nicht mehr fern sei, und daß die erste politische Notwendigkeit darin bestehe, „faire dégager à l'appareil social, au profit de ceux qui souffrent et de ceux qui ignorent plus de clarté et plus de bien-être." Hugo ist ein Vorkämpfer der sozialen Erziehung, und an einer Stelle der Misérables spricht er den Satz aus: Es gibt keine schlechten Menschen, es gibt nur schlechte Erzieher.

Wir haben gerade bei dem Abschnitt über die Philosophie in V. Hugos Werken länger verweilt, um zu zeigen, in welcher Art Guyau diesen seinen Lieblingsdichter für seine ästhetische Theorie zu verwerten sucht. Weil bei V. Hugo, den er für die bedeutendste Erscheinung der neueren französischen Litteratur hält, philosophische und soziale Ideen Eingang in die Poesie gefunden haben, meint Guyau, müsse die Poesie überhaupt demgemäß verfahren und philosophisch werden. Die notwendige Folge wäre, daß die Kunst tendenziös würde, daß sie nicht mehr Kunst um der Kunst willen wäre, sondern ein Mittel, einen moralischen und sozialen Zweck zu erfüllen. Das aber war Guyaus Ideal; er weist der Kunst eine moralische und soziale Mission zu [1]), und V. Hugo wäre der Typus dieser höchsten Poesie geworden, wenn ihn nicht seine Fehler gehindert hätten, dieses Ziel zu erreichen. „S'il avait pu avoir, sans préjudice pour son imagination même, une plus complète éducation scientifique et plus de raison politique, il eut réalisé le type de la plus haute poésie: celle où toutes les idées métaphysiques, religieuses, morales et sociales, prennent vie et se meuvent sous les yeux, parlent tout ensemble à l'oreille et au coeur. La mission sociale de la poésie est à ce prix. Les qualités est les

1) Vgl. das Schlußkapitel Rôle moral et social de l'art.

défauts de Victor Hugo en sont, selon nous, une démonstration éclatante. Sans chercher un but extérieur à elle, sans prétendre à l'utilité proprement dite, la grande poésie ne saurait pourtant être indifférente au fond des idées et des sentiments, elle ne saurait être une forme pure: elle doit être l'indivisible union du font et de la forme dans une beauté qui est en même temps vérité. Quand elle y atteint, elle a atteint par cela même sa mission morale est sociale: elle est devenue une des plus hautes manifestations de la sociabilité dans le monde spirituel et une des principales forces qui assurent le progrès humain."

Auf Hugo folgen Besprechungen seiner Nachfolger, aber immer unter dem Gesichtspunkte des philosophischen Gehaltes ihrer Werke. In dieser Weise werden Sully-Prudhomme, Leconte de Lisle, François Coppée, selbst die Erscheinungen der Decadenten behandelt und immer sind Guyaus Ausführungen, selbst wenn man gezwungen ist, ihnen nicht zuzustimmen, fesselnd durch die feine Art, mit der er es versteht, diese Dichter für seine ästhetischen Ansichten zu verwenden.

Werfen wir daher einen Blick auf das Bild, das sich von dem Schriftsteller aus diesem Versuch, eine Ästhetik auf soziologischer Grundlage zu errichten, vor unseren Augen zeigt, so wird sich uns eine Beobachtung vor allem aufdrängen. Der Grundzug seines Wesens ist weniger eine tiefe philosophische Bildung und Klarheit in ästhetischen Grundfragen, als vielmehr ein reiches dichterisches Gemüt, ein künstlerischer Blick für das Reale und seine Schönheit, für Welt und Menschen und ihre Beziehungen zu einander, für alles das, was sich dem liebevollen Versenken der Künstlernatur in die unscheinbaren Objekte der Außenwelt enthüllt. Sein Buch ist keine systematische Ästhetik, sondern das Werk eines geistreichen Mannes, das in oft glänzenden Aperçu's ästhetische Gedanken zum Ausdruck bringt. Dabei zeigt sich die große Belesenheit des Verfassers, vor allem aber jener feine künstlerische Sinn, der seine philosophische Schriftstellerei bei weitem überragt. Man wird kaum einstimmen können in die Lobeserhebungen, die Boirac in der Revue philosophique 1890 dem Verfasser der l'art au point de vue sociologique zollt, sondern weit eher der Besprechung von Lipps folgen dürfen (Philos. Monatshefte 27, 1891, S. 552 ff.), der das Buch beurteilt

„als das Erzeugnis eines eigenartig selbständigen Geistes, oft unklar, nicht ohne Widersprüche, paradox und rhetorisch, aber ansprechend durch seine Wärme und den Ernst und die Tiefe seiner Auffassung.“

Vorliegende Arbeit beschränkt sich darauf, eine Darstellung der Prinzipien der soziologischen Ästhetik zu geben, während die kritische Behandlung, zu der Guyau unausgesetzt herausfordert, einer besonderen Untersuchung vorbehalten bleiben soll.

B.

Die Prinzipien der soziologischen Ästhetik.

I. Theorie der Erregungen.

Übertragung der Erregungen. — Direkte und indirekte Mittel der Übertragung. — Die Solidarität als Prinzip der ästhetischen Erregung. — Das Schöne und geistig Angenehme sind identisch. — Bedeutung des Anthropomorphismus. — Schönheit der Abstraktionen. — Sozialer Charakter des höchsten moralischen Gefühls. — Sympathie als Prinzip der künstlerischen Erregung. — Definition der künstlerischen Erregung.

A. Der soziale Charakter der Erregungen im Allgemeinen.

Die Übertragung der Erregungen und der in Wechselwirkung stehenden geistigen Zustände zwischen allen — namentlich den in Gesellschaften oder Familien — lebenden Wesen ist konstant. Diese Übertragung der Erregungen zwischen den einzelnen Organismen kann bewußt oder unbewußt, direkt oder indirekt stattfinden, d. h. vermittelst erklärbarer Zeichen.

Übertragungen von Bewegungen und psychischen Zuständen finden statt im Zustande des Somnabulismus und der einfachen Überreizung des Nervensystems[1]). Diese Überführung der Erregungen, die schon auf größere Entfernungen statt hat, wird erhöht durch die Berührung, dem stärksten Mittel, zwei Nervensysteme in Gemeinschaft zu bringen (socialiser). Die Berührung als eigentlicher „Lebenssinn“ tritt namentlich in Wirkung bei den Beziehungen zwischen den Geschlechtern, den Kindern und den Eltern. Außer dem Gefühl hatte in früheren Perioden der Entwickelung auch der

1) Vgl. Janet, Rev. philos. Aug. 1886.

Geruchsinn bei der Übertragung von Empfindungen und Erregungen eine große Rolle gespielt. Wie sich seine Bedeutung noch bei den tierischen Gemeinschaften zeigt, so hat er auch bei den ursprünglichen menschlichen Gemeinschaften als wesentlicher Faktor der Übertragung mitgewirkt. Bei den bewußten psychischen Erscheinungen ist seine Bedeutung heutzutage zwar erloschen, nicht aber bei den unbewußten (Leidenschaften). Bei Nervenleidenden und Hypnotisierten erhält der Geruchsinn plötzlich eine außerordentliche Bedeutung, die zweifellos nur die Vergrößerung von Thatsachen ist, die bei normalen Menschen unbemerkt vorübergehen. Wie jedem physiologischen Zustand ein psychologischer entspricht, so könnte wahrscheinlich jede Erregung, jedes Gefühl und viele Vorstellungen ihre Übersetzung in die Sprache der Gerüche haben [1]).

Die ästhetische Erregung ist die intellektuellste und immateriellste der menschlichen Erregungen. Die Organe, mit deren Hilfe sie hervorgerufen wird, sind Augen und Ohren, die mit dem Objekt selbst in keinerlei Berührung kommen. Eine leichte Vibration genügt, um in diesen Sinnen eine fühlbare Zustandsveränderung hervorzurufen, weshalb sie auch imstande sind, feine geistige Unterscheidungen vorzunehmen. Gerade an dieser Fähigkeit erkennt man die ästhetischen Gefühle.

Zwar scheinen auf den ersten Blick die Empfindungen des Gehörs und Gesichts dem innersten Zustand der Körper, deren Form oder Töne sie uns überliefern, fremd zu sein. Allein beide machen uns selbst in den Schwingungen der Luft und des Lichts die Veränderungen bemerkbar, welche auf die Richtung und Ausdehnung dieser Schwingungen durch die Körper, welche sie getroffen haben, hervorgerufen werden. Werden diese Körper durch Nervenschwingungen in Bewegung gesetzt, so gelangen diese sozusagen vermittelst der Licht- und Schallwellen bis zu uns. „En regardant un visage, ce n'est pas seulement la forme plastique de ce visage que nous percevons, c'est sa grimace ou son sourire, vibrant dans le rayon du soleil qui met en mouvement nos nerfs optiques.“

Genau genommen gibt es nur Empfindungen von Bewegungen,

1) Guyau stützt sich hier auf die Beobachtungen des amerikanischen Arztes Hammond und die Untersuchungen von Ochorowicz's.

und jede Empfindung einer Bewegung ist eine mehr oder weniger elementare Nachahmung der wahrgenommenen Bewegung; d. h. wie die subjektive Vorstellung einer Bewegung oder eines Gefühls der Beginn dieser Bewegung oder dieses Gefühls in uns ist, so wird die Wahrnehmung einer Bewegung oder eines Gefühls bei einem anderen der Widerhall davon in uns selbst. Die Wahrnehmung des Schmerzes bei einem anderen ist in gewisser Beziehung das Vorspiel des Schmerzes in uns. Dieser Schmerz bereitet uns unter Umständen indirekt ein Vergnügen (vgl. das Gefühl der Rache, das moralische und ästhetische Mitleid) und zwar aus dem Grunde, weil der angenehme oder unangenehme Charakter einer Erregung nicht von dem ersten geistigen Zustand, der ihm als Vorspiel dient, sondern von der Thätigkeit der nachfolgenden inneren Reaktion herrührt. Diese kann stark sein und hat dann als Resultat eine *Anregung* (excitation) des Nervensystems, keine *Depression* oder *Störung*, und das, was ein *Leiden* gewesen wäre, wird zur *Freude*. Je mehr Nervenkraft entfaltet wird, desto größer ist das Lustgefühl, und nach dem Gesetz, daß leicht überwundener Widerstand das Vergnügen einer Machtentfaltung hervorruft, entstehen hier geistige, psychologischen sehr ähnliche Erscheinungen, die anfangs unangenehm sind, dann aber durch den Andrang von Nervenkraft, den sie hervorrufen, angenehm werden. (Übergießungen mit kaltem Wasser, starke Hautreibungen u. dgl.)

Der Schmerz, den ein Individuum empfindet, überträgt sich also nicht notgedrungen auf ein anderes unter der Form des Schmerzes. Die Nervenerregung, deren Übertragung stattfindet, kann in gewissen Fällen bis zum *Vergnügen am Mitleid* führen. Das Gefühl einer Gefahr oder eines Schmerzes bei dem einen Individuum ruft bei dem andern Reflexbewegungen hervor, die darauf hinzielen, dem schmerzhaften Punkt Erleichterung zu verschaffen oder die Gefahr zu beseitigen. „Ce qui fait que, dans la pitié active, on jouit plus qu'on ne souffre, c'est qu'on agit plus qu'on ne pâtit.“

Spinoza hat zwar erkannt, daß die Mechanismen der Rache und des Mitleids identischen Grund haben. Während aber das Vergnügen an der Rache bedingt ist durch die Erregung aller *antisozialen* Gefühle, die die Civilisation zu vernichten strebt,

erregt das Mitleid in uns die sozialen Gefühle (le groupe des sentiments sociaux les mieux coordonnées et systématisées). Außerdem ist das Mitleid ein unerschöpfliches Prinzip der Thätigkeit, während sein Gegenstand unendlich ist, wie die Verwirklichung des Guten.

Außer den direkten gibt es auch indirekte Mittel, die Erregung zu übertragen. Sie bestehen in den mehr oder weniger konventionellen Zeichen, welche die Sprache der Geberden und Töne bilden. Sie sind das Mittel, durch welches unser Inneres, das nur in den Fällen einer lebhaften Erregung zu Tag treten konnte, beständig zum Durchbruch kommen kann. Diese Kunst des Ausdrucks erweitert in den bis dahin unbekannten Grenzen die Mitteilbarkeit des Bewußtseins.

Aus alledem ergibt sich: Mehr noch als unser Denken ist unser Empfindungsvermögen unpersönlich, insofern es schließlich einen sozialen Charakter erhält.

B. Der soziale Charakter der ästhetischen Erregung.

Der ästhetische Charakter der Empfindungen ist nicht so sehr von ihrem Ursprung als von der Form und der Entwicklung abhängig, welche sie in dem Bewußtsein erhalten, d. h. von den Associationen und Verbindungen, denen sie unterworfen sind. Die ästhetische Erregung ist eine Erweiterung, eine Art Widerhall der Empfindung in unserem Bewußtsein, namentlich in dem Verstand und Willen.

Nun ist unser Bewußtsein, trotz seiner scheinbaren Einheit, doch eine Vielheit, d. h. es besteht aus unter sich harmonisch verbundenen elementaren Bewußtseins-Zuständen, die vielleicht den einzelnen Zellen angehören. Durch die wechselseitige und solidarische Vibration der Zellen des Organismus wird das allgemeine Bewußtsein, die Coenesthesie, hervorgebracht. Hieraus ergibt sich schon der soziale Charakter des individuellen Bewußtseins, wodurch eben Alles, was in unserem gesamten Organismus, in unserem gesamten Bewußtsein widerhallt, einen sozialen Gesichtspunkt erhält. Die zu abstrakt und mathematisch gefaßte Harmonie, in der die griechischen Philosophen das Schöne erkannten, wird für die moderne Psychologie auf eine organische Solidarität zurückgeführt,

auf eine Verbindung lebender Zellen, auf eine Art sozialen und zusammenfassenden Bewußtseins im Inneren des Individuums.

In dem Organismus besteht beständige Wechselwirkung Der Zustand eines jeden Sinns wirkt sofort auf das ganze Nervensystem, so daß es für die Gesamtheit des Organismus keine wirklich gleichgültige Empfindung gibt. Jede Empfindung ist gefolgt von einer Steigerung unserer Nervenkräfte. Der Einfluß der ästhetischen Erregungen kann sich nicht nur auf das relative, sondern auch auf das organische Leben erstrecken, wodurch die Kreisthätigkeit und demzufolge die Ernährungsthätigkeit erhöht wird. [1]) Diese Solidarität ist auch wirksam in dem Gefühl für das Schöne, denn dieses ist eine höhere Form des Gefühls der Solidarität und der Einheit in der Harmonie.

Hieraus folgt, daß eine einfache Empfindung und ein einfaches Gefühl nicht ästhetisch sein können. Dagegen können Empfindungen und Gefühle, auch wenn sie niedrigen Ursprungs sind, ästhetisch werden, wenn sie sich harmonisch mit einander in dem Bewußtsein verbinden, mag auch jedes für sich genommen dem Gebiete des Schönen fremd sein. Man kann fast nach Belieben dieselbe Empfindung aus dem Bereich des einfachen in das Bereich des ästhetischen Vergnügens, oder aus diesem in jenes übergehen lassen, je nachdem man sich der Mitwirkung des Bewußtseins und

1) „Il y a longtemps que Haller constatait que le son du tambour exagérait l'écoulement du sang d'une veine ouverte. Rappelons que la perte de la vue peut déranger l'équilibre général de l'organisme et altérer les centres neurveux: elle produit fréquemment l'aliénation mentale; des individus, qui étaient devenus ainsi aliénés en perdant la vue, recouvrèrent la raison après avoir recouvré la vue par une opération. Sur cent vingt aveugles examinés par le docteur Dumont, trentesept (le tiers à peu près) présentaient des désordres intellectuels variant depuis l'hypocondrie jusqu'à la manie et aux hallucinations. Mêmes observations au sujet du toucher. D'après un fait rapporté par le docteur Auzouy, un jeune homme très intelligent et d'excellent caractère devint si indiscipliné et d'une telle conduite à la suite d'une anesthésie de la peau, qu'on fut obligé de le faire enfermer dans l'asile de Marseille. Avec le retour de la sensibilité cutanée sous l'influence d'un traitement, l'équilibre moral et intellectuel se rétablit. Ce jeune homme éprouva encore à diverses reprises plusieurs périodes d'insensibilité de la peau, et à chaque fois les mauvais instincts qui l'avaient fait enfermer ne tardaient pas à se réveiller, pour disparaître avec la guérison.“

des Willens, die zur Erweckung des wahren ästhetischen Gefühls unerläßlich sind, versichert. Das Schöne ist demnach ein zusammengesetzteres, bewußteres, geistigeres und freiwilligeres Angenehme. Das Gefühl für das Schöne ist der unmittelbare Genuß eines intensiveren und harmonischeren Lebens, von dem der Wille unmittelbar die Intensität und der Verstand unmittelbar die Harmonie wahrnimmt. In jedem Gefühl eines derartigen Genusses giebt es schon eine gewisse Intensität des Lebens und eine gewisse Harmonie, also schon einen Ansatz eines ästhetischen Wertes, der aber erst zu voller Geltung kommt, wenn der Verstand selbstthätig die Harmonie, die es einschließt, und der Wille die Intensität wahrnimmt. „Il faut que notre conscience entière soit intéressé et en action, mais sans raisonnement et sans calcul, de manière à éprouver immédiatement et spontanément une jouissance tout à la fois sensitive et volontaire.“

Aus dieser Identifizierung des Schönen mit dem geistig Angenehmen ergibt sich, daß es mit dem Nützlichen nicht identisch sein kann. Dieses ist nicht das Angenehme, sondern, als eine Vereinigung von Mitteln in Hinsicht auf einen zukünftigen Genuß, zuweilen das mühselige Suchen des Angenehmen. Die Nützlichkeit kann oft die erste Stufe einer sehr niederen Schönheit ausmachen; allein sie ist erst dann schön, wenn sie uns den Genuß des Angenehmen vorausahnen läßt. Das Angenehme und das Schöne können immer bestehen unabhängig von dem Nützlichen. Wenn also die Nützlichkeit, d. h. die Anpassung an einen bestimmten Zweck, einen gewissen Grad von Schönheit bedingt, so ist damit noch nicht gesagt, daß alles Schöne auch nützlich sein müsse.

Die der Nützlichkeit anhängende primitive Schönheit tritt hauptsächlich in die Erscheinung, wenn diese Nützlichkeit mehr sichtbar ist, und wenn der nützliche Gegenstand unmittelbar vor uns seinen Nutzen erweist. Zwischen der sehr beschränkten Schönheit des Nützlichen und allen anderen Arten der freien Schönheit besteht ein Widerspruch: Je mehr man die Nützlichkeit einer Sache erhöht, um so mehr beschränkt man im Allgemeinen ihre mögliche Schönheit, indem man sie sozusagen in die einzigen Seiten umgrenzt, wodurch diese Sache nützlich sein kann. Diese Schönheit kann trotz ihrer Beschränkung immer noch bestehen, allerdings unter der Bedingung,

daß der Gegenstand, an dem sie besteht, nicht zum Sitz unangenehmer Associationen wird[1]). Außerdem erhält das Nützliche durch die ihm eigene soziale Seite eine gewisse elementare Stufe der Schönheit. Wir sympathisieren mit allem, was einen sozialen und menschlichen Zweck hat, mit allem, dessen Ordnung in Hinsicht auf das menschliche Leben, namentlich das Gemeinschaftsleben, bestimmt ist.

Je höher wir uns von den Rudimenten des Schönen zu seiner höchsten Entwicklung erheben, umsomehr wächst fortwährend die soziale Seite der Kunst. Die erste Stufe der ästhetischen Erregung war die Solidarität und Sympathie der verschiedenen Teile des Ich; die erhabenste und komplizierteste ästhetische Erregung hat zum Prinzip die soziale Solidarität und universelle Sympathie. Ästhetische und sympathische Erregung sind untrennbar, ebenso wie diese undenkbar ist ohne ein Objekt, mit dem wir in irgend einer Weise in Verkehr treten durch die Personifikation, d. h. durch einen Verstandesakt. Man anthropomorphisiert die Dinge der Außenwelt, indem man aus ihnen mehr oder weniger beseelte Wesen macht, und die lebenden Wesen, indem man sie begreift unter dem menschlichen Typus.

Selbst Abstraktionen können schön erscheinen, z. B. eine Folge abstrakter Schlüsse. Einmal, weil sich in ihnen eine Harmonie ausdrückt; vor allem aber wird sie ästhetisch durch die menschliche und sympathische Seite dieser Harmonie. Wir bewundern an ihr nicht den reinen Verstand, sondern den menschlichen Willen, der die Hindernisse überwunden hat. So wird eine Folge von Schlüssen ästhetisch durch die in ihr verborgene Leidenschaft. Noch mehr aber als bei wissenschaftlichen Abstraktionen wird die ästhetische Erregung hervorgerufen bei unbeseelten Gegenständen, die aber in Folge des Interesses, das sie in uns erwecken, so daß wir mit ihnen sympathisieren, um vieles lebender sind als jene. So wird das Naturgefühl zu einem sozialen Gefühl. Eine Landschaft erscheint uns daher wie eine Verbindung zwischen dem Menschen und dem Wesen der Natur. Wir finden an ihr nur Geschmack, wenn wir uns mit ihr in Übereinstimmung bringen, und wir verstehen sie

1) Vergl. damit Guyau, Problèmes de l'esthétique contemporaine, S. 15 ff., dazu meine Diss. S. 6 f. u. S. 14.

nur, wenn wir sie mit uns selbst in Beziehung setzen, d. h. wenn wir sie vermenschlichen. Nur dann redet die Natur zu uns, wenn wir sie beseelen. Die wirklichen Landschaften sind nicht nur außer, sondern in uns, denn wir arbeiten dabei mit, wir zeichnen sie sozusagen zum zweitenmal. Wir leihen den Dingen unser Gefühl und unser Leben und müssen schon an sich Dichter sein, um die Natur zu lieben: „Les larmes des choses sont nos propres larmes.“ „On a dit que le paysage est un état d'âme; ce n'est pas encore assez; il faut dire au pluriel, pour exprimer cette communication sympathique et cette sorte d'association entre nous et l'âme des choses: le paysage est un état d'âmes.“

Auch das höchste moralische Gefühl ist sozial; allein es unterscheidet sich von dem ästhetischen dadurch, daß es teleologisch ist, d. h. in dem Individuum und in der Gesellschaft die Bedingungen des geselligsten und universellsten Lebens zu verwirklichen sucht, während jene, die ästhetische Erregung, das Gefühl einer schon bestehenden oder begonnenen oder vollendeten Solidarität ist. Das Schöne wäre demnach das bereits verwirklichte Gute, das moralisch Gute aber das Schöne, das verwirklicht werden muß in dem Individuum und in der menschlichen Gesellschaft. Das Schöne ist entweder das Reich der Natur oder das Reich der Anmut, denn die Natur ist die unvollkommene aber bereits wirkliche, die Anmut die vollkommene und wirkliche Solidarität, sei es zwischen den verschiedenen Teilen eines und desselben Wesens, sei es zwischen den verschiedenen Wesen. In der Verneinung des Egoismus, in der mit dem Leben selbst vereinbarlichen Negation, muß die Ästhetik wie die Moral das suchen, was nicht untergehen wird.

C. Der soziale Charakter der künstlerischen Erregung.

Die Kunst ist eine methodische Einheit von Mitteln, um die allgemeine und harmonische Anreizung des bewußten Lebens hervorzurufen, wodurch das Gefühl für das Schöne bedingt wird. Sie kann sich hierzu nur der Empfindungen bedienen, die sie in einer mehr oder weniger künstlichen Art steigert, wie der Geschmäcker, der Gerüche, der Farben. Diese auf den Empfindungen beruhenden Künste sind die völlig elementaren, gleichsam unorganischen Künste, da sie das Leben weder schaffen, noch zu schaffen scheinen,

sondern sich damit begnügen, Produkte, die die Natur geschaffen hat, in oberflächlicher Weise zu modifizieren, ohne sie einer tiefen Umgestaltung zu unterwerfen. Während bei diesen Künsten die reine und einfache Empfindung der Zweck ist, ist sie bei den Künsten, die wirklich diesen Namen verdienen, ein Mittel, den empfindenden Zustand in Zusammenhang und Verbindung zu bringen mit einem Leben, das dem ihrigen mehr oder weniger gleicht; sie stellt also wesentlich das Leben und zwar das kollektive Leben vor.

Drei Elemente sind bei der Betrachtung des Kunstwerks wirksam; auf ihnen beruht daher auch die künstlerische Erregung. Das erste Element besteht in dem geistigen Vergnügen, das wir dadurch empfinden, daß wir die Objekte vermöge des Gedächtnisses wiedererkennen. Es findet ein Vergleich statt zwischen dem von der Kunst gelieferten und dem in dem Gedächtnis befindlichen Bild, also ein Werturteil. Das Gedächtnisbild wird durch das äußere Bild neu belebt, und dieses zwingt uns, einen Teil unseres Lebens nochmals zu leben. In jeder Nachahmung, die ein menschliches Wesen von dem gibt, was es gefühlt und wahrgenommen hat wie wir, finden wir ein Bruchstück unserer Empfindungen und Gefühle wieder. So ist ein Kunstwerk in gewissem Sinne immer ein Portrait, in dem wir etwas von uns erkennen.

Das zweite Element beruht in dem Vergnügen, das uns die Sympathie verursacht, die wir mit dem Schöpfer des Kunstwerks, seiner Arbeit, seinen vom Erfolg begünstigten Absichten, seiner Geschicklichkeit empfinden. Die Sympathie für den Künstler ist von der Betrachtung des Kunstwerks nicht zu trennen; denn die Kunst als die schwierigste Form der Arbeit verlangt am meisten Hingabe von seiten des Künstlers und verdient deshalb am meisten, die Sympathie und das Interesse wachzurufen. Freilich war das Interesse an der Geschicklichkeit des Künstlers und die Bewunderung der überwundenen Schwierigkeiten am größten zu Beginn der Kunstentwicklung, als deren erste Offenbarung das Werkzeug anzusehen ist. Die primitive Kunst der Menschen war die Geschicklichkeit; sie verfeinerte sich immer mehr, bearbeitete immer weniger rohe Stoffe, bis sie bei den Farben des Malers und den gefeilten Redewendungen der Dichter und Schriftsteller anlangte. Bei jedem Kunstwerk macht sich die Geschicklichkeit der Hand bemerkbar; sie

wird in Zeiten des Verfalls das einzige Verdienst. Die Sympathie des Publikums wendet sich dann dem Künstler zu, nicht den Gestalten, die uns von ihm vorgeführt werden. „C'est une sorte de monstruosité, qui permet pourtant de voir dans un grossissement le phénomène habituel de sympathie ou d'antipathie pour l'artiste, inséparable de tout jugement sur l'art.“

Das dritte Element ist das Vergnügen an dem Mitgefühl, der Sympathie für die Gestalten des Künstlers. Es giebt aber auch in der Kunst ein Element des Vergnügens, das von einer Antipathie herrührt, die manchmal mit geringer Furcht verbunden ist, aber durch das Gefühl der Illusion wieder ausgeglichen wird[1]). Das, was aber in jeder Beschreibung oder Wiedergabe der Natur Eindruck auf uns macht, ist der Mensch oder die menschliche Seite der Natur.

Die künstlerische Erregung ist also die soziale Erregung hervorgerufen durch ein uns ähnliches und durch den Künstler dem unsrigen näher gebrachtes Leben und beruht daher auf einer indirekten Anreizung durch Induktion. Alle Künste sind im Grunde nichts anderes als vielfache Arten, die individuelle Erregung zu verdichten, um sie auf einen anderen übertragbar, d. h. sozial zu machen in irgend einer Art. Daher ist das Interesse, das wir an einem Kunstwerk nehmen, die Folge einer Assoziation, welche sich zwischen uns, dem Künstler und den Personen des Werks vollzieht: „c'est une société nouvelle dont on épouse les affections les plaisirs et les peines, le sort tout entier.“

Alle Künste sind sozial durch die Bewegung, welche sie hervorzurufen suchen. Die Bewegung, dieses große Vereinigungsmittel unter den lebenden Wesen, ist das Zeichen des äußeren, die Thätigkeit, d. h. die gewollte Bewegung, das Zeichen des inneren Lebens. Daher werden alle Künste in der Kunst zusammengefaßt, in uns sympathische Bewegungen hervorzurufen,

---

1) „Ce genre de plaisir en face des œuvres d'art peut être éprouvé même par des singes, qui font des grimaces de satisfaction et d'affection devant l'image d'animaux de leur espèce, qui se fâchent ou prennent peur devant celle d'autres animaux.“

woraus sich der soziale Charakter der Musik [1]), Skulptur [2]), Malerei [2]) [3]) und Architektur [4]) ergibt.

Die Kunst ist daher eine durch das Gefühl vermittelte Ausdehnung der Gesellschaft auf alle Wesen der Natur, selbst auf solche, von denen man annimmt, daß sie die Natur überholt haben, oder auf solche, die die menschliche Einbildungskraft geschaffen hat. Die künstlerische Erregung ist also wesentlich sozial; ihr Resultat ist die Vergrößerung des individuellen Lebens, indem sie es mit einem ausgedehnteren und universellen Leben sich verbinden läßt. Der höchste Zweck der Kunst ist, eine ästhetische Erregung von sozialem Charakter hervorzubringen. Ihr Gebiet ist ein ideales und ein Objekt der inneren Anschauung und des Traumes. Sie setzt eine neue Welt über die uns bekannte und bringt uns in sympathische Beziehung zu dieser Welt; sie beseelt sie also mit Wesen, die dem Menschen mehr oder weniger ähnlich sind und macht sie zu einer Gesellschaft, die vermittelst der Phantasie zu der Gesellschaft, in der wir wirklich leben, hinzugefügt wird. Daher ist die Kunst — und hier berührt sie sich mit der Religion — Anthropomorphismus und Soziomorphismus.

---

1) „La musique est du mouvement rendu sensible à l'oreille, une vibration de la vie propagée d'un corps à l'autre."

2) „La sculpture et la peinture ont pour objet les modifications de la forme par le mouvement."

3) „Les couleurs ont par elles-mêmes une valeur symbolique, expressive de la vie et des sentiments, par conséquent des mouvements mêmes."

4) „L'architecture est l'art d'introduire le mouvement dans les choses inertes; construire, c'est animer."

II. Das Genie.

Wissenschaft und Kunst. — Phantasie und Idealismus sind die ersten Bedingungen des Genies. — Eigentümlichkeit des Genies, sich zu depersonnalisieren. — Gefahr, die sich hieraus ergibt. — Subjektives und objektives Genie. — Ursachen des Genies. — Der soziologische Gesichtspunkt in der Litteraturgeschichte. — Beziehungen zwischen Genie und Milieu. — Genie und Publikum. — Im Genie sind drei Gesellschaften verbunden.

A. Die Sympathie und Soziabilität als Bedingungen des Wesens des Genies.

Die Experimentalwissenschaft beruht auf der Analyse, die Kunst auf der Synthese. Während jene aus der Aufzeichnung der einzelnen Thatsachen der Wirklichkeit die abstrakten Gesetze entwickelt, improvisiert die Kunst, geht der Wirklichkeit vorher und über sie hinaus, indem sie vermittelst der Synthese darnach strebt, für den Geist eine Wirklichkeit zu schaffen. In der Zusammensetzung der Charaktere vereinigt die Kunst ebenso wie die Chemie in der Synthese der Körper Elemente, welche der Wirklichkeit entliehen sind. Vermöge dieser Zusammensetzung bringt sie zweifellos sehr oft die Typen der Natur hervor; manchmal aber gerät ihr das Kunstwerk nicht, und der Erfolg sind mißgestaltete Wesen, die nicht lebensfähig sind; zuweilen aber auch kann sie — und hierin liegt das Kennzeichen für das wahre Genie — auf die Schöpfung wirklich lebensfähiger Typen hinarbeiten, die fähig sind, zu existieren, zu handeln, sich fortzupflanzen, die aber gleichwohl niemals existiert haben und vielleicht niemals existieren werden. Diese Typen sind eine Schöpfung der menschlichen Einbildung, ebenso wie in der Chemie ein Körper, der vorher in der Natur nicht existierte, aus Elementen hergestellt wird, die existierten, bei denen nur die Art und Weise ihrer Zusammensetzung geändert wurde.

Für das im eigentlichen Sinn schöpferische Genie ist das

wirkliche Leben, in dessen Mitte es sich befindet, nur eine zufällige Erscheinung unter den Formen des möglichen Lebens, welches es erfaßt in einer Art inneren Gesichts. Das Genie sinnt auf die Möglichkeiten noch mehr als auf die Wirklichkeiten; es ist eingeengt in die wirkliche Welt und sucht daher die Wirklichkeit zu übertreffen: so wird der Idealismus eine Bedingung des Genies. Allein das erfaßte Ideal muß sich immer innerhalb der Grenzen des Möglichen halten, das wir mutmaßen. Das wahre Genie erkennt man daran, daß es groß genug ist, um jenseits des Wirklichen zu leben und vernünftig genug, um niemals an der Seite des Möglichen zu irren.

Indem so die Phantasie das erste Kennzeichen des Genies ist, da sie es das Mögliche, manchmal sogar das Unwahrscheinliche, als wirklich annehmen läßt, ist für den Dichter die Welt der Einbildung, in ihrer Art, eine wirkliche Welt, die Wirklichkeit eine Vision; die innere Welt ist nur eine Verlängerung der anderen, eine neue Natur in der Natur. Die Verbindung der menschlichen Natur mit der allgemeinen ist die Kunst.

Tritt die Phantasie in Thätigkeit und belebt die Bilder, so geschieht das immer unter dem Einfluß eines herrschenden Gefühls, eines Interesses, einer Begierde, eines Willens, der an einen Zweck geknüpft ist. In der ursprünglichen Kunst unterscheidet sich die Erfindung kaum von dem selbstthätigen Spiel der Bilder, die sich anziehen und aufeinanderfolgen, in einer Unordnung, die fast ebenso groß ist wie die im Traum herrschende. „Schaffen heißt für den Dichter wach träumen.“ Die höhere, wirkliche Kunst dagegen ist kein Spiel mehr; sie bezeichnet den Augenblick, wo das Spiel zur Arbeit wird, d. h. zur gesetzlichen Regelung der willkürlichen Thätigkeit in Hinsicht auf die Erzeugung eines äußeren oder inneren Resultats [1]).

Das herrschende und belebende Gefühl des Genies ist die Sympathie und die Soziabilität, d. h. der Trieb, eine neue Welt und zwar eine Welt lebender Wesen zu schaffen. Das Eigentüm-

[1]) „L'art n'est pas le seul jeu qui, en se compliquant, devienne ainsi un travail; tout jeu, dès qu'il est raisonné et cherche à produire un résultat donné, constitue lui-même un travail véritable, et c'est assurément un travail très absorbant pour un enfant que le jeu de ta toupie, du bilboquet ou de la corde à sauter.“

liche des schöpferischen und künstlerischen Genies beruht in der Fähigkeit, sich zu depersonnalisieren, d. h. in sich unter all den weniger wesentlichen Erscheinungen den ursprünglichen Funken des Lebens zu erraten und von diesem Leben, das stark genug sein muß, um alle Personen, die es schafft, zu beseelen, ohne daß eine nur eine Kopie von ihm wäre, einen Teil in das Herz eines anderen Wesens zu übertragen und so durch die Gabe des bloßen persönlichen Lebens ein anderes und originelles Leben zu erzeugen.

In dieser Gabe, sich zu depersonnalisieren, der höchsten Offenbarung der Soziabilität, liegt zugleich eine große Gefahr für das Genie. Man hat das Genie oft in nahe Beziehung mit dem Wahnsinn gebracht, und in der beabsichtigten Verdoppelung liegt auch ein gemeinschaftlicher Zug. Gerade der Umstand, daß das Genie den Menschen zwingt, aus sich selbst herauszugehen und in einen anderen einzutreten, kann der Grund sein, daß der Künstler eines Tages das Gleichgewicht verliert, die Grundlage seiner gesunden Persönlichkeit.

Die in der deutschen Ästhetik übliche Unterscheidung zwischen subjektivem und objektivem Genie kommt hinaus auf die Unterscheidung zwischen Einbildung und Empfindungsvermögen. Bei dem einen überwiegt die Phantasie, bei dem anderen das Empfindungsvermögen. Allein das Charakteristische des wahren Genies liegt in der Durchdringung der Einbildung durch das Empfindungsvermögen und in der Verbindung seiner Individualität mit der Natur, in der Übertragung persönlicher Erregungen, die durch ihre Stärke und Subjektivität sich weiter verbreiten, woraus sich die Subjektivität aller Genies ergiebt[1].

B. Genie und Milieu.

Das Genie ist ein glücklicher Zufall, d. h. es kommt erst zur Erscheinung durch das günstige Zusammentreffen einer Menge von

[1]) „Le génie est charactérisé, soit par un développement extraordinairement intense et extraordinairement harmonieux de toutes les facultés, surtout des facultés synthétiques (imagination et amour), qui produisent l'invention, soit par le développement extraordinairement intense d'une faculté spéciale, — et c'est ici que le génie peut simuler la manie; — tantôt enfin par une harmonie extraordinaire entre des facultés suffisamment intenses. En un mot, le génie complet est puissance et harmonie, le génie partiel est ou puissance ou harmonie."

Ursachen in der Generation und embryonalen Entwickelung. Sein Zweck ist nicht erbliche oder physische Übertragung, sondern Einführung neuer Typen in die Welt der Ideen und Gefühle und damit eine Änderung des sozialen und geistigen Milieus, ohne selbst dessen reines und einfaches Produkt zu sein. Wie das Talent aus dem Milieu allein heraus seine Erklärung finden kann, so gibt es auch in dem Genie nichts, was nicht aus der Generation, der Vererbung, der Erziehung und dem Milieu erklärt werden könnte, außer wenn man die wissenschaftlich seltsame Hypothese des freien Willens in dem Genie will gelten lassen. Allein das Charakteristische des Genies liegt in der scheinbaren Abweichung von diesen Gesetzen, d. h. in Folgerungen aus diesen Gesetzen, die sehr verwickelt sind, und in Einflüssen, die sich häufig kreuzen und dadurch den Schein von Ausnahmen und Widersprüchen hervorrufen.

Taine hat — und zwar mit Recht — die psychologische und soziologische Kritik eingeführt. Die Geschichte ist ein Problem der Psychologie, und es ergibt sich die Aufgabe, aus der Litteraturgeschichte eines Volkes seine Psychologie zu suchen. So unbestreitbar nun auch der Einfluß des Milieus an sich ist, so groß ist doch häufig die Unmöglichkeit, ihn genau zu bestimmen, denn aus dem, was wir davon wissen, ist ein Schluß weder aus dem Kunstwerk auf die Gesellschaft, noch aus dieser auf jenes, sehr oft nicht berechtigt. Einmal ist nicht jede Rasse rein, und dann kennen wir auch nicht die geistigen und physischen Charaktere der gemischten Rassen und können nicht beurteilen, bis zu welchem Punkte und in welchem Maße der Charakter der Rasse bei dem Individuum, besonders bei den Künstlern, erhalten bleibt.

Ein zweites, wichtiges Element für die soziologische Ästhetik ist der Einfluß des *physischen* und der des *sozialen* und *historischen* Milieus. Die Materie der Dichter, Künstler und Denker ist die Gesamtheit der Ideen und Gefühle ihrer Epoche. Wenn nun auch diese Materie immer die Form bedingt, so ist dies doch hier nicht der Fall, denn das Merkmal des Genies liegt in der Auffindung einer *neuen* Form, die die Kenntnis des gegebenen Stoffes nicht hätte voraussehen lassen. Überdies ist es eine Eigentümlichkeit des Genies, die Gesamtheit der Ideen, wenn es sich um den Denker, die Gesamtheit der Gefühle und Bilder, wenn es sich

um den Künstler handelt, auszuschmücken; und der Künstler ist ein Denker in seiner Art. Die Litteraturgeschichte gleicht der Geschichte der wissenschaftlichen Entdeckungen; beide dienen nur dazu, das Genie, jene unbekannte Größe, frei zu machen, und es ist ebenso unmöglich, ein Original-Kunstwerk vollständig zu erklären, wie eine große Entdeckung [1]).

Der Einfluß der Umstände und des Milieus nimmt ab mit der fortschreitenden Entwicklung der Litteraturen und der Gesellschaften, bis er zu ihrer Blütezeit ganz verschwindet. Je mehr Gesittung und Bildung innerhalb der Gesellschaften fortschreiten, um so größer wird das Streben nach individueller Unabhängigkeit, da der Mensch auf Grund der Ökonomie der Kraft darauf ausgeht, in seinem Wesen — und natürlicherweise auch in seinem sittlichen Zustand — zu verharren, es so wenig wie möglich zu verändern, um sich den beständig wechselnden physischen oder sozialen Umständen anzupassen. Nun ändern sich aber die primitiven Gesellschaften auf Grund der Gesetze des soziologischen Fortschritts, wodurch ein Fortschritt der Individualität und persönlichen Freiheit seit alters bedingt ist. [2]) Die stufenweise Entwicklung der Unabhängigkeit der Geister, die sich ergibt aus dem Bestreben der Gesellschaften, sich in eine wachsende Zahl unabhängiger Milieus, sich einander immer unähnlicherer Individuen aufzulösen, ist im Bereich der Kunst der Grund für den immer weniger langen Bestand der Schulen und ihre Vermehrung und für den Charakter der Künste, der in dem Maße immer weniger

[1]) „On ne se rendra jamais beaucoup mieux compte du génie d'un Shakespeare ou d'un Balzac que de celui d'un Descartes ou d'un Newton, et il y aura toujours, entre les antécédents psychologiques à nous connus d'Hamlet ou de Balthasar Claetz et ces types eux-mêmes, un hiatus plus grand encore qu'entre les antécédents du système des tourbillons ou de la théorie de l'attraction et ces théories elles-mêmes.“

[2]) „Spencer a montré que les sociétés primitives, en vertu des lois du progrès sociologique ne tardent pas à devenir plus hétérogènes, à s'agréger à d'autres pour former une intégration supérieure d'Etats, à se diversifier pour se rassembler en nations, en vastes empires. A mesure que l'individu fera partie d'un ensemble social plus diversifié et plus étendu, dont l'organisation meilleure exigera moins de sacrifices moraux de la part des citoyens, ceux-ci pourront plus facilement conserver leurs facultés propres, sans qu'elles aient besoin d'acquérir une extrême intensité pour résister à une extrême pression sociale.“

national wird, als die Civilisation, der sie angehören, sich entwickelt und vergrößert. Hieraus ergibt sich, daß es nicht leicht ist, aus einem gegebenen Kunstwerk auf das Milieu zu schließen, aus dem es hervorgegangen ist. Der Einfluß des Milieus besteht, aber er hört auf, vorausbestimmend zu sein in Gemeinwesen mit hervorragender Bildung — „telle que l'Athènes des sophistes, le Rome des empereurs, l'Italie de la Renaissance, la France et l'Angleterre contemporaines."

Die Beziehungen, in denen das Genie zu seinem Milieu steht, sind infolge der wechselseitigen Wirkungen zwischen beiden wissenschaftlich oft unlösbar. Während man einerseits annimmt, daß das frühere Milieu das individuelle Genie hervorbringt (Taine), muß man vielmehr behaupten, daß das individuelle Genie ein neues Milieu oder einen neuen Zustand des Milieus erzeugt. Beide Theorien ergänzen sich als wesentliche Teile der Wahrheit. Jene ist mehr auf das Talent, diese auf das Genie anwendbar, dessen charakteristischer Zug Initiative und Erfindung ist, d. h. nicht absolute Erfindung, sondern eine neue Synthese gegebener Größen.

Zwei Kräften, der Nachahmung und der Verjüngung, gehorcht die soziale wie die gesamte Welt. In dem Gebiete der Kunst sind zwei Klassen von Menschen zu betrachten: die Neuerer und die Wiederholer, m. a. W. die Genies und das Publikum, welches in sich selbst vermöge der Sympathie die Geisteszustände, Gefühle, Erregungen, Gedanken wiederholt, die das Genie zuerst erfunden, oder denen es eine neue Form gegeben hat. Dieser Trieb zur Nachahmung und Neuerung findet sich sowohl bei dem Genie als auch bei dem Publikum, nur mit dem Unterschiede, daß der Trieb zur Nachahmung bei der Masse vorherrscht, der Trieb zum Neuen bei dem Genie. Da aber der Masse infolge ihrer mangelhaften Beanlagung für das Neue alles das gefällt, was indirekt ihrem Neuerungstrieb Genüge leistet, so kann man aus dem Erfolg, den ein Kunstwerk hatte, schließen, daß es nicht solchen Fähigkeiten entsprach, die in der Masse schon wirksam waren, sondern seinen latenten Fähigkeiten, und daß es ihren Geschmack am Neuen befriedigte.

Nachahmung und Bewunderung sind Erscheinungen der Sympathie. Das künstlerische Genie selbst ist ein sympathischer und auf

die Spitze getriebener sozialer Trieb. Hat er sich in einem erdichteten Gebiet Genüge geleistet, so ruft er vermittelst der Nachahmung bei einem anderen eine wirkliche Entwicklung der Sympathie und allgemeinen Soziabilität hervor. Im letzten Grund sind also im Genie d r e i Gesellschaften durch die Beziehung wechselseitiger Abhängigkeit verbunden. Einmal die wirkliche, vorherbestehende Gesellschaft, welche das Genie bedingt und zum Teil hervorruft, dann die ideell geänderte, die das Genie als die Welt des Willens, der Leidenschaften, der Intelligenzen in seinem Geiste schafft und die eine Spekulation über das Mögliche ist, zuletzt die neue Gesellschaft der Bewunderer des Genies, welche mehr oder weniger in sich durch Nachahmung seine Erneuerung verwirklichen. Die Genies der Kunst wirken auf die Seelen, sie ändern Sitten und Ideen. Daher zeigt die Geschichte die bildende Wirkung der Künste auf die Gesellschaften oder auch die gegenteilige Wirkung sozialer Auflösung. Das Genie ist also eine außerordentliche Macht der Soziabilität und der Sympathie, welche von diesem oder jenem Milieu ausgegangen nach der Schöpfung neuer oder Änderung alter Milieus strebt.

III. Individuelles und soziales Leben in der Kunst.

Zwecke der Kunst. — Formalismus. — Bedingungen der Sympathie. — Individualität. — Soziale Voraussetzungen der Kunst. — Das Einfache.

Die Kunst verfolgt zwei verschiedene Zwecke: die Erzeugung angenehmer Empfindungen (Farbe, Ton u. s. w.) und die Erweckung aller sozialen Gefühle, d. h. der Erscheinungen psychologischer Induktion, die auf Ideen und Gefühle komplizierterer Natur hinzielen, wie Sympathie, Interesse, Mitleid, Unwillen. Hierdurch erhält die Kunst die Fähigkeit, das Leben auszudrücken, d. h. ihr wirkliches Objekt.

Im ersten Fall steht die Kunst einer großen Zahl unbestreitbarer wissenschaftlicher Gesetze gegenüber. Die Ästhetik berührt sich mit der Physik, der Mathematik, der Physiologie, der Psychophysik. Die Bildhauerkunst beruht auf Anatomie und Physiologie; die Malerei auf Anatomie, Physiologie und Optik; die Architektur auf Optik; die Musik auf Physiologie und Akustik; die Poesie auf der Metrik, deren wichtigste Gesetze sich an die Akustik und Physiologie anschließen.

Wäre nun die Erzeugung angenehmer Empfindungen die einzige Aufgabe der Kunst, so wäre ihr Gebiet verhältnismäßig beschränkt und ihre Gesetze bestimmter, die den wissenschaftlichen Regeln entsprechen würden, durch die der angenehme oder unangenehme Charakter der Empfindungen bestimmt ist. Durch diese Regeln wären Grenzen für die Kunst gegeben. Dagegen sucht das Genie diese Grenzen unaufhörlich hinauszuschieben, so daß es manchmal den Anschein hat, als ob es die Regeln verletze. In Wirklichkeit aber verletzt es sie nicht absolut, denn wahrhaft unangenehme Empfindungen könnten nicht ertragen werden, aber es dreht sie um und bemüht sich unaufhörlich, das Gebiet zu erweitern, welches sich die Kunst in der unbegrenzten Natur eröffnet.

Das wirkliche Objekt der Kunst ist der Ausdruck des Lebens. Für seine Darstellung sind zwei Arten von Gesetzen maßgebend; einmal die, welche in uns die Beziehungen unserer subjektiven Vorstellungen regeln und so eine Art Wissenschaft innerer Perspektive bilden, sodann die, welche die objektiven Bedingungen regeln, unter denen das Leben möglich ist. Je individualisierter aber das geistige und moralische Leben ist, desto schwerer ist seine Bestimmung durch abstrakte Analyse. Die Psychologie des individuellen Charakters beruht auf Beobachtung; Elemente für sie finden sich bei Dichtern wie Shakespeare und Balzac.

Die Schönheit ist weder im Leben noch in der Kunst durch die Form allein bedingt, sondern durch den Ausdruck, der das Leben und damit seine relative Schönheit schafft. Dieser lebende Grund der Kunst, der immer in der Form durchscheinen muß, sind Ideen, Gefühle und Willensäußerungen.

Das Wort erhält seinen Wert erst durch die Idee; sie ist die Leuchte des Wortes und verhindert, daß die Empfindung banal und abgebraucht wird. Die Empfindung ist nicht immer neu; in der persönlichsten Erregung giebt es einen ewigen Grund. Die Masse der menschlichen Empfindungen und einfachen Gefühle ist dieselbe durch Zeit und Raum. Nicht die Empfindungen und Gefühle sind neu, sondern ihre Abstufungen, Schattierungen, Einzelheiten. Dagegen wächst die Masse der Ideen, die wieder auf die Gefühle zurückwirken. Während die Kunst um der Kunst willen, d. h. die Betrachtung der reinen Form, ein Schauspiel ohne Ende und Zweck ist, gibt uns die Wissenschaft vermöge ihrer unbegrenzten Empfänglichkeit das Gefühl, daß unser individuelles und soziales Sein in einer beständigen höheren Entwicklung begriffen ist. Liebe zur Wissenschaft und philosophisches Gefühl können in die Kunst eingeführt sie unaufhörlich umformen, je offener unser Verstand, je größer unsere Kenntnisse geworden sind, und je mehr wir von dem Universum im geringsten individuellen Wesen erblicken.

Außer den Ideen hat die Kunst zum hauptsächlichsten Gegenstand den Ausdruck der Gefühle, die als das beherrschende und beseelende Element des Lebens in ihm allein Wert haben. Das Gefühl, besser der Wille, ist das einzig Bleibende, die komplizierteste Resultante des individuellen Organismus, die tiefste Formel der

lebenden Wirklichkeit. Es besitzt unter den Thatsachen des individuellen Seins die größte Realität und ist mehr als die sogenannte Persönlichkeit, denn es ist das Herz, das die Glieder beseelt.

Die Gefühle und Willensäußerungen erhalten ihren Ausdruck in den Handlungen und in allen Thatsachen des Lebens. In der Aufdeckung dieser Thatsachen besteht die Kunst des Gelehrten, des Geschichtsschreibers und selbst des Künstlers, sofern sie ein Gesetz bezeichnen, d. h. Merkzeichen in der verworrenen Masse der Erscheinungen sind. Wissenschaft und Geschichte beruhen auf einer kleinen Zahl solcher Thatsachen, die in der Wissenschaft rein objektive, in der Geschichte psychologische und menschliche Gesetze ausdrücken. Die Kunst beruht auf noch weniger Thatsachen, und ihr Zweck ist es, in dem kürzesten Raum- oder Zeitabschnitt die größte Zahl bezeichnender Thatsachen anzuhäufen, wodurch sie eine Verdichtung der Wirklichkeit wird. „Il cherche à nous représenter plus de vie encore qu'il n'y en a dans la vie vécue par nous." Die Kunst ist jedoch nicht allein eine Vereinigung bezeichnender Thatsachen, sondern vor allem eine Vereinigung suggestiver Mittel, insofern ihre Aufgabe ist, sympathische Erregungen hervorzurufen und somit Gegenstände des Wohlwollens vorzustellen, d. h. lebende Subjekte, mit denen wir in Verbindung treten können. Die Erweckung der Sympathie ist immer der letzte Zweck der Kunst, während die Antipathie als etwas Vorübergehendes nur dazu dient, das Interesse durch den Kontrast zu beleben. Absolute und bestimmte Antipathie können wir für kein Wesen empfinden und nur in der Hinsicht als es sympathisch ist, kann ein Wesen schön sein: „l'amour apporte la beauté avec lui".

Eine Person wird sympathisch dadurch, daß sie Leben besitzt und beseelt ist von Gefühlen, die wir begreifen können und die in uns selbst mächtig sind. Demnach kann eine durch ihre Gefühle und Handlungen uns unsympathische Persönlichkeit, die aber ein intensives Leben besitzt, uns gerade durch die Intensität des Lebens mitfortreißen, trotz unserer natürlichen Abneigung. Umgekehrt kann die Sympathie, die wir für eine Person empfinden, die durch unsere eignen Gefühle beherrscht wird oder durch solche, die wir selbst gern empfinden möchten, in unseren Augen ein Leben haben, welches sie

in dem Kunstwerk nicht wirklich besitzt, und unsere Bewunderung selbst dann erregen, wenn die Wiedergabe des Lebens dem Künstler nicht ganz gelungen ist. Die sympathischste Persönlichkeit ist die, welche sich auf der unbeweglichen Basis des alten menschlichen Fundaments zu den höchsten Gedanken erhebt, die die Menschheit nur in den Stunden des Enthusiasmus und Heroismus erreicht, unter der Voraussetzung, daß dieser Aufschwung keine Verstandesthätigkeit ist, sondern ein „élan de cœur et du sentiment". Sincerität und Spontaneität sind die Prinzipien jeder Erregung, ihre Negation die künstliche Zusammensetzung, der reine Mechanismus. Daher müßte sowohl das Kunstwerk als auch das Genie und die Wesen, die es beseelt und schafft, den Schein der Spontaneität besitzen, wodurch die Antipathie sich in Sympathie verwandeln würde.[1])

Leben ist Individualität, insofern, als man nur mit dem sympathisiert, was individuell ist oder scheint. Hieraus ergibt sich für die Kunst die Notwendigkeit und Schwierigkeit, ihren Schöpfungen das Zeichen der Individuation zu verleihen. Um unsere Sympathie für die von ihr dargestellten Individuen zu erwecken, wendet sie sich an die soziale Seite unseres Wesens und muß uns daher diese Personen auch durch ihre sozialen Seiten darstellen: „le héros en litterature est avant tout un être social; soit qu'il défende, soit même qu'il attaque la société, c'est par ses points de contact avec elle qu'il nous intéresse le plus."

Die Typen, d. h. die großen Individualitäten im Reich der Kunst, welche die Dichter und Künstler ersten Ranges geschaffen haben, sind wirklich und trotzdem symbolisch. Auf der Vereinigung dieser beiden Vorzüge beruht ihre Bedeutung in der Litteraturgeschichte. Es genügt nicht, ein Individuum zu schildern, sondern wirklich markante Individualitäten, d. h. die Vereinigung aller herrschenden Züge einer Epoche, eines Landes, einer ganzen Gruppe von Wesen.

---

[1]) „Il faut donc que l'œuvre d'art offre l'apparence de la spontanéité, que le génie semble aussi tout spontané, enfin que les êtres, qu'il crée et anime de sa vie aient eux-mêmes cette spontanéité, cette sincérité d'expression, dans le mal comme dans le bien, qui fait qui l'antipathique même redevient en partie sympathique en devenant une vérité vivante qui semble nous dire: Je suis ce que je suis, et, telle je suis, telle j'apparais."

Unter den Typen kann man unterscheiden die komplizierteren, geistigen und zugleich moralischen, die philosophischen Typen, insofern sie die philosophische Lage einer ganzen Epoche gegenüber dem Leben und dem Geschick zusammenfassen, sodann die einfacheren rein moralischen, die nur Tugenden oder Laster personifizieren, zuletzt die sozialen Typen, die den Menschen einer Epoche, einer gegebenen Gesellschaft darstellen.

Die sozialen Bedingungen für diese Typen sind einmal ewige, die selbst in den wildesten Gesellschaften verwirklicht sind, außerdem konventionelle, die sich nur in einer bestimmten Nation, an einem bestimmten Punkte ihrer Geschichte finden. Aus der beständigen Entwicklung, der das soziale Leben, dieses höchste Objekt der Kunst, unterworfen ist, ergibt sich die Schwierigkeit, feste Regeln für die Kunstkritik aufzustellen.

Zweifellos besteht auf dem Grund eines jeden Individuums wie jeder Epoche ein Kern lebhafter Empfindungen und spontaner Gefühle, die ihm mit allen anderen Individuen und Epochen gemeinsam sind Dieser Mittelpunkt, wo das Individuum sich mit der ewigen Menschheit verbindet, ist nur ein Punkt des geistigen Lebens; er kann nicht das einzige Objekt der Kunst bilden und ist fast nur in der lyrischen Poesie erreicht. Dagegen beruht die dramatische oder epische Kunst vielmehr auf sozialen Voraussetzungen (conventions sociales). Sie zerfallen in zwei Gattungen, die des sozialen Lebens selbst und die der Kunst, die oft die Konsequenz der ersteren sind. Die Kunst kann daher nur aus ihrer Zeit heraus begriffen werden. Jede Kunst stützt sich auf Gewohnheiten: die erkünstelte Kunst (l'art factice) auf gekünstelte und vergängliche Gewohnheiten, auf Moden; die dauernde Kunst (l'art durable) auf Gewohnheiten, die das Wesen bedingen.

Dem Konventionellen und Vergänglichen entgeht die Kunst durch die Spontaneität des individuellen Gefühls. Das Zeichen für ein spontanes und intensives Gefühl ist eine einfache Sprache. Die lebhafteste Erregung findet ihren Ausdruck in einer Reflexbewegung und in einem dem Schrei ähnlichen Wort. Allein diese Einfachheit der Sprache hindert keineswegs den Reichtum des Gedankens, der sich in ihr kondensiert. So kann das Einfache eine höhere Stufe in der Verarbeitung des Mannigfachen bezeichnen und

zum Ideal des Stils werden. „Le grand artiste, simple jusqu'en ses profondeurs, est celui qui garde en face du monde une certaine nouveauté de cœur et comme une éternelle fraîcheur de sensation. Par sa puissance à briser les associations banales et communes, qui pour les autres hommes enserrent les phénomènes dans une quantité de moules tout faits, il ressemble à l'enfant qui commence la vie et qui éprouve la stupéfaction vague de l'existence fraîche éclose. Recommencer toujours à vivre, tel serait l'idéal de l'artiste: il s'agit de retrouver, par la force de la pensée réfléchie, l'inconsciente naïveté de l'enfant."

IV. Der Realismus.

Das Prinzip, Idealismus und Realismus zu vereinigen. — Rechtfertigung des Realismus. — Die künstlerische Perspektive ist der Mensch als Mikrokosmus. — Quantität und Qualität. — Konsonanz und Dissonanz. — Das Häßliche in der Kunst. — Bedeutung des Physischen und Materiellen. — Das Triviale. — Die ästhetische Bedeutung der Erinnerung. — Das Pittoreske. — Die Naturbeseelung und die Kunst der Beschreibung.

Wie die Prinzipien der Moral, so sind auch die der Ästhetik den Veränderungen unterworfen, denen die Gesellschaft unterliegt. Jedem menschlichen Glauben entspricht eine besondere Vorstellung von dem Leben, dieser eine besondere Vorstellung von der Kunst. Die Ästhetik ist daher beherrscht und geleitet von den moralischen, sozialen und religiösen Glaubenslehren. Letztere sind aber vielfältige Formen der Hoffnung auf eine Verbesserung des individuellen oder sozialen Lebens oder auf ein besseres Leben in einer anderen Welt. Da diese Hoffnungen sich beständig ändern und so verschiedene Formen haben, so gibt es auch mehr als eine Religion, Moral, Politik und Ästhetik.

Wie in der Moral sind auch in der Ästhetik die beiden wesentlichsten Formen Idealismus und Naturalismus[1]). Wie in der Moral, so kann auch in der Ästhetik ein Prinzip gefunden werden, das diese beiden ästhetischen Standpunkte vereinigen kann. Wie in der Moral lautet auch in der Ästhetik dieses Prinzip das intensivste und zugleich expansivste, d. h. das individuellste und sozialste Leben. Die wirkliche Kunst ist demnach die, welche das unmittelbare Gefühl des intensivsten und zugleich expansivsten, des individuellsten und sozialsten Lebens gibt.

---

[1]) Muß heißen Realismus. Guyaus Terminologie ist gerade hier, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, ungenau und oft unrichtig.

Die verschiedenen ästhetischen Ansichten entsprechen verschiedenen Richtungen unserer Natur. In der Litteratur wie in der Philosophie ist weder der Realismus für sich genommen wahr, noch der Idealismus, insofern ein jeder von beiden als der Ausdruck einer der Seiten des menschlichen Lebens, die bei vielen Wesen eine mehr oder weniger herrschende und fast ausschließliche Stärke annehmen kann, berechtigt ist, mehr oder weniger ausschließlich bestimmte Kunstwerke zu beseelen. Die Typen, die die idealistischen oder realistischen Schriftsteller darstellen, sind alle schön in dem Verhältnis als sie leben, denn das Leben ist das einzige Prinzip der Schönheit. In dieser Hinsicht kann selbst das niedrige, tierische oder vegetative Leben schön sein, wenn auch in geringerem Grade wie das geistige oder moralische. Von Bedeutung aber ist, daß es das Leben ist. Die Darstellung eines Ungeheuers ist demnach künstlerisch berechtigter, als eine tote Idealfigur, eine Zusammenstellung abstrakter Linien, wie die eines Dreiecks oder Sechsecks. Wird der Materialismus zu ausschließlich in der Kunst, so kann er ein Zeichen der Ohnmacht sein, aber ein allzu unbestimmter und zu konventioneller Idealismus ist schlimmer als Ohnmacht. „C'est un arrêt â moitié chemin, c'est une erreur de direction, un contresens, une véritable trahison à la beauté."

Jede Kunst hat das Streben zu reproduzieren, indem sie vervollkommnet. Die primitive Kunst suchte die Wirklichkeit zu verschönern und verfälschte sie oft; die moderne Kunst sucht sie zu vertiefen. Wie das Ästhetische der Natur nicht in einer besonderen Figur oder Zeichnung liegt, sondern in der Beziehung aller Zeichnungen und Figuren der Dinge, so war das Schöne niemals das Einfache, sondern das Vereinfachte Mannigfaltige (le complexe simplifié), d. h. es bestand in einer klaren Formel, die unter gewöhnlichen und tiefen Ausdrücken Ideen oder sehr mannigfaltige Bilder enthielt. „C'est donc tout à fait par erreur que l'idéalisme des mauvais écrivains classiques a fait consister le beau dans le petit nombre et la pauvreté des idées ou des images, dans la rigidité des lignes, dans la symétrie exagérée, dans l'altération de toutes les courbes et sinuosités de la nature."

Der Künstler ist ein Zeuge der Natur; seine erste Verpflichtung ist daher die Wahrheit. Allein er darf sich nicht damit begnügen,

nur zu sehen und die rohe Thatsache, losgelöst von ihrer Umgebung, aufzuzählen, sondern er muß uns die Ursache, wenn nicht ganz aufdecken, so doch wenigstens fühlen lassen. Jedes Ding oder jede Handlung hat zwei Seiten, eine bewegliche und veränderliche, die die Illusion des Lebens verleiht, das, was an den Dingen für uns Interesse hat und allein an ihnen hervortritt, und eine andere, mechanische, die immer dieselbe ist und unsere Aufmerksamkeit nicht erweckt. Die erste Aufgabe des Künstlers ist das Sehen, aber dergestalt, daß er die sichtbare Welt unter dem persönlichen Gesichtspunkt sieht; er muß die Dinge schildern nach der Bedeutung, die sie für uns, unser Denken und Fühlen gewonnen haben. Darin liegt die Rechtfertigung des Realismus, daß alles spricht und wirklich verdient gehört zu werden. Die große Kunst ist die, daß man den Geist der Dinge ergreift und wiedergibt, d. h. das, was das Individuum mit dem Ganzen und jeden Teil des Augenblicks mit der ganzen Zeit verbindet.

Nach alledem besteht das Kunstwerk weniger in der kleinlichen Wiedergabe der ungeordneten Masse von Bildern, die dem Auge begegnet, als in der Perspektive, die in diese Bilder eingeführt wird. Künstler sein heißt nach einer Perspektive sehen und demgemäß eine innere und originale Perspektive haben zum Unterschied von dem ersten Besten, der die Dinge betrachtet. Die großen Genies der Litteratur haben kein einziges Porträt oder Kopie eines lebenden Individuums wiedergegeben. Selbst wenn sie wirkliche Typen sich zum Vorbild nahmen, haben sie sie umgeformt und ihnen bezeichnende und suggestive Züge verliehen, denn das Genie arbeitet die Natur immer in gewissem Sinne um, bereichert und entwickelt sie. Diese Entwicklung ist am häufigsten im logischen Sinn, denn der menschliche Geist, der bewußter und überlegter ist als die Natur, ist auch vernünftiger und systematischer. „On peut ne pas se rendre compte entièrement de soi à soi-même, mais on aime à comprendre et à ramener à l'unité les actions ou les pensées d'un personnage représenté dans une œuvre d'art; et de fait tous les grands types dramatiques, en dehors de quelques bizarreries voulues chez Hamlet, sont des caractères bien arrêtés, de véritables doctrines vivantes."

Das natürliche perspektivische Zentrum für jeden Menschen ist sein Ich, die Reihe seiner Bewußtseinszustände. Dieses Ich ist

selbst wieder ein System von Ideen und Bildern, die unter sich nach einer bestimmten Form verbunden sind. Hieraus folgt, daß ein Objekt sehen heißt, das Bild dieses Objektes in ein besonderes System von Associationen, das Ich des Künstlers, einführen. Ist dieses mächtig, weit und hell genug, so wird alles, was in es hineingezogen wird, von Bewegung und Licht durchdrungen werden. So trägt jeder Beobachter etwas von der Welt, die er beobachtet, mit sich und in sich. In dieser inneren Schwerkraft erhält jedes Objekt einen verschiedenen Platz je nach dem Reichtum des Ideensystems, dem es sich einfügt.

Die Welt oder die Menschheit ästhetisch darstellen heißt also, sie an einen festen Punkt, den Menschen als Mikrokosmus, anknüpfen.

Die Kunst zeigt den Gegenstand immer von einer ganz bestimmten Seite, die sie hervortreten läßt. Die beiden Bilder, Gegenstand und Darstellung, müssen sich zwar decken, wenigstens in allen wesentlichen Punkten; aber die Darstellung des Künstlers muß verschiedene Richtungen haben und von einem neuen Lichte erleuchtet sein.

Das Streben des Realismus, das zugleich eine gefährliche Klippe ist, geht dahin, das quantitative Ideal an die Stelle des qualitativen, das von der Regel Abweichende an die Stelle des Korrekten zu setzen. Außer der Quantität und der Intensität hat aber auch die Qualität ihre Bedeutung im Wirklichen.

Das Streben nach Intensität ist in der Kunst berechtigt, denn die Wahrheit der Bilder wäre nur gering ohne ihre Intensität, von der sie verlieren, wenn sie sich in offenem Widerspruch mit dem Möglichen befinden. Das Falsche, d. h. das Unwahrscheinliche, muß aus der Kunst ausgeschlossen sein, da es uns mehr oder weniger unempfänglich macht. Sobald Bilder mit hinreichender Stärke empfunden werden, ziehen sie den Glauben an ihre Wirklichkeit nach sich: „voir assez fortement, c'est croire“. Es gibt zwar Künstler, die es verstehen, in uns Bilder hervorzurufen, welche trotz ihrer Unwahrscheinlichkeit den Schein der Wirklichkeit erwecken. Allein diese Kunst beruht auf einer Sinnestäuschung, wie sie der heutigen überreizten Phantasie entspricht. Der Beschauer eines

Kunstwerks kann sich aber nur in einem sehr flüchtigen Augenblick im Zustand der Täuschung befinden. Hieraus folgt, daß die moderne Kunst, um eine dauernde Überzeugung hervorzubringen, die selbst das Maß der Stärke der Bilder ist, kein besseres Mittel hat, als diese aus der Wirklichkeit zu nehmen, sie so zu organisieren, wie sie sie im Leben organisiert sieht. Der wahre Realismus ist eins mit der Aufrichtigkeit in der Kunst; er muß in dem Maße wachsen, als er das Publikum zur Überlegung und zur Prüfung des Zusammenhangs und der Verkettung der Bilder auffordert, d. h. mit dem Fortschritt des wissenschaftlichen Geistes. Der Schein wird dann nur noch seine Berechtigung haben, wenn er symbolisch ist, d. h. eine wirkliche Idee ausdrückt. Indem der Realismus so nach der Intensität in der Realität strebt, sucht er einen größeren Eindruck vom Leben und Aufrichtigkeit zu geben; beide sind identisch. „La vie ne ment donc pas, et toute fiction, tout mensonge est une sorte de trouble passager apporté dans la vie, de mort partielle.“ Der Schriftsteller findet das Leben aber nur, wenn er ganz aufrichtig ist und demgemäß nichts von seinem inneren Leben zurückhält. Das Ungenügende in der Darstellung des Wirklichen muß ausgeglichen werden durch eine Verstärkung der Intensität der Darstellung. Das ist aber nur ein Mittel, kein Zweck, und es wäre falsch, der Kunst hiernach ein quantitatives Ideal als Zweck geben zu wollen.

Was das Gebiet der Qualität betrifft, so zeigt die Kunst zwei Tendenzen; die eine führt den Künstler zur Harmonie, zu den Konsonanzen, zu dem dem Auge oder Ohre Wohlgefälligen, die andere treibt ihn an, das Leben unter allen seinen Seiten, mit allen seinen Dissonanzen in das Bereich der Kunst einzuführen. Aufgabe des Genies ist es, diese beiden Tendenzen in Gleichgewicht zu bringen. Die Punkte, an denen dieses hervorgerufen wird, ändern sich unaufhörlich, und so macht die Kunst unter dem Antrieb des Genies beständige Fortschritte. Diese bestehen in der Einführung einer immer größeren Quantität Realität, d. h. intensiveren Lebens in die Kunst, so daß sie in des Wortes tiefster Bedeutung immer mehr realistisch wird: „C'est à dire, que l'émotion esthétique causée par les phénomènes d'induction morale et sociale de sympathie y tient une place, toujours plus importante,

à côté de l'émotion esthétique directement obtenu par la sensation ou par le sentiment élémentaire."

Man begnügte sich seither, die Bedeutung der Dissonanzen und des Häßlichen in der Kunst durch die Gesetze des Kontrastes zu erklären: „L'hombre est une ami de la lumière". Allein man darf das Häßliche und die Dissonanzen nicht als reine Empfindungen betrachten, sondern als Prinzipien des Gefühls und Mittel des Ausdrucks. Das Leben ist ein Kampf mit unzähligen Unannehmlichkeiten. Aus dem Bewußtsein des Lebens folgt das Bewußtsein überwundener Widerstände. Da wir aber nur durch die Darstellung des individuellen und sozialen Lebens ergriffen werden können, so ergibt sich daraus, daß ein bestimmtes Maß von Schmerz und Dissonanz ein wesentliches Element in der Kunst bildet, weil die Anstrengung ein wesentliches Element des Lebens ist. Die Häßlichkeiten sind nur eine äußere Form des Elends und der dem Leben anhaftenden Beschränkungen. „La vie telle que nous la connaissons, en solidarité avec toutes les autres vies, en rapport direct ou indirect avec des maux sans nombre, exclut absolument le parfait et l'absolu. L'art moderne doit être fondé sur la notion de l'imparfait, comme la métaphysique moderne sur celle du rélatif."

Den Fortschritt der Kunst mißt man zum Teil an dem sympathischen Interesse, welches sie den elenden Seiten des Lebens entgegenbringt. In dieser Hinsicht folgt sie der Entwickelung der Wissenschaft, für die es nichts Unbedeutendes gibt. „Les premiers poèmes et les premiers romans ont conté les aventures des dieux ou des rois; dans ce temps-là, le héros marquant de tout drame devait nécessairement avoir la tête de plus que les autres hommes." Die Einführung des Häßlichen in das realistische Kunstwerk muß also durch moralische und soziale Gründe erklärt werden. Es kann durch das Genie verklärt werden, während das Streben nach ihm das einfache Talent vernichtet, da ein schlechtverstandener Realismus das Halbtalent völlig unerträglich macht.

Man hat zwar oft behauptet, die Kunst müsse sich dadurch, daß sie realistischer würde, materialisieren. Dem ist aber nicht so, denn der wohlverstandene Realismus sucht nicht durch eine direkt angenehme Empfindung, sondern durch die Erweckung sympathischer

Gefühle auf uns einzuwirken. Der Anteil des Physischen und Materiellen in der Kunst ist eine feine und schwierige Frage. Physisches und Geistiges sind in der Kunst enge verbunden. In der Malerei und Litteratur kann z. B. die Wiedergabe der physiologischen Eigenschaften und der Zeichen der Erregung ohne Zweifel auch diese hervorrufen, weil die äußeren Zeichen der entsprechende Ausdruck der inneren Vorgänge sind. Bei jeder litterarischen Kunst, die direkt auf den Geist einwirkt, ohne das Hülfsmittel der Formen und Farben, wird die Sympathie viel unmittelbarer erweckt durch das Gemälde der geistigen Erregung als durch das der physiologischen Zeichen. Der Zweck eines jeden Schriftstellers ist, durch die Beschreibung der kleinsten möglichen Zahl äußerer oder innerer Symptome der Erregung, die er beschreibt, bei dem Leser ihre Totalität hervorzurufen. Diese Symptome dürfen nicht die sein, welche am ehesten eine sympathische Erregung zur Folge haben, die immer im umgekehrten Verhältnis zu der von dem Leser verlangten Aufmerksamkeit steht. Grundbedingung bleibt aber immer, daß wir für diesen geistigen Zustand, von dem wir uns ein physiologisches Symptom vorstellen sollen, disponiert sind. „C'est une voie beaucoup plus simple pour produire, par exemple, l'émotion de la peur, de décrire cette émotion en termes moraux que de nous représenter la sensation d'angoisse au creux de l'estomac qui en est une conséquence très lointaine, très indirecte et que nous aurons peine à nous représenter si nous n'éprouvons pas déjà le sentiment même de la peur. Le chemin à parcourir pour l'esprit d'un signe extérieur à l'état intérieur qui lui correspond, étant indirect, exige une dépense d'attention plus forte, qui entrave la contagion nerveuse . . . . . rien de plus contagieux que les larmes, mais à condition qu'on soit déjà dans une certaine disposition à la tristesse: les larmes sont la conséquence ultime de l'émotion, et ne peuvent à elles seules la produire si on ne devine pas la série de causes qui les ont amenées ou si ces causes ne nous paraissent pas suffisantes."

Wohl zu unterscheiden aber ist der wahre Realismus von der Darstellung des Trivialen. Er besteht in der Trennung des Realen von dem Trivialen; er will in den Dingen die Poesie finden, die uns oft die wenigst poetischen zu sein scheinen, weil die ästhetische

Erregung durch die Gewohnheit geschwächt ist. Da es sich in dem Realismus nun darum handelt, den alltäglichsten Dingen und Erscheinungen eine gewisse Poesie zu verleihen, die in ihnen gewöhnlich nicht enthalten zu sein scheint, muß das Wirkliche vertieft werden, man muß die Oberfläche durchdringen, an welcher gewohnheitsgemäß unsere Blicke haften bleiben, den Schleier heben, der durch das verworrene Gewebe unserer täglichen Associationen gebildet wird und uns hindert, die Dinge so zu sehen, wie sie sind. Daher ist auch die realistische Kunst schwieriger als die, welche das Interesse durch das Phantastische zu erwecken sucht. Letztere bedarf keiner so großen Anstrengung, denn die phantastischen Bilder können uns erfreuen durch zufälliges Zusammentreffen wie in den Träumen, während für den, der nicht über das Wirkliche hinausgeht, Poesie und Schönheit eine mit Vorbedacht verfolgte Entdeckung ist, die Wahrnehmung eines Neuen da, wo alle schon vorher gesehen hatten. „La vie réelle et commune, c'est le rocher d'Aaron, rocher aride, qui fatigue le regard; ily a pourtant un point où l'on peut, en frappant, faire jaillir une source fraîche, douce à la vue et aux membres, espoir de tout un peuple: il faut frapper à ce point, et non à côté; il faut sentir le frisson de l'eau vive à travers la pierre dure et ingrate." Der Schriftsteller kann vor unseren Augen keinen Gegenstand erstehen lassen, wie es der Bildhauer oder der Maler thut; er kann nur beschreiben, und da ist es leicht, aus dem Dunkel das aufsteigen zu lassen, was man gewöhnlich nicht sieht und verschwinden zu lassen, was man gewöhnlich sieht. Daher ist der Naturalismus[1]) in der Litteratur leichter als in der Skulptur und in der Malerei.

Es gibt Mittel, dem Trivialen zu entgehen, d. h. für uns die Wirklichkeit zu verschönern, ohne sie zu verfälschen. Sie bestehen hauptsächlich darin, die Dinge oder Ereignisse, sei es in der Zeit oder im Raume zu entfernen und dergestalt unseren Gesichtskreis zu erweitern. „Ces moyens constituent une sorte d'idéalisme à la disposition du naturalisme même."

Die Frage nach der ästhetischen Wirkung der zeitlichen Entfernung schließt die Frage nach der Erinnerung in sich. Die Erinnerung

[1]) S. 39 Anm.

ist in der Hauptsache eine Form der Sympathie mit sich, der Sympathie meines gegenwärtigen Ich für mein vergangenes Ich. Sie ist eine Verlängerung der Empfindung, die Phantasie ihr Anfang. Auf der „Poesie der Erinnerung“ beruht zum Teil die Poesie der Kunst, denn diese muß die Erinnerung nachahmen. Die künstlerische Phantasie arbeitet nur auf Grund von Bildern, die von dem Gedächtnis geliefert werden. Gerade in der Erinnerung muß aber ein künstlerisches Element verborgen sein. Sie ist ein Spiel der Phantasie und zwar ein interesseloses Spiel, weil sie die Vergangenheit, das, was nicht mehr sein kann, zum Gegenstand hat. Von allen Vorstellungen ist die Erinnerung die leichteste, und die Kunst des Dichters besteht in der Erweckung der Erinnerungen. „Nous ne sentons guère le beau que quand il nous rappelle quelque chose; et le beau même des œuvres d'art ne consiste-t-il pas en partie dans la vivacité plus ou moins grande de ce rappel?“ Die vergangenen Vorstellungen stellen sich uns in einer Art Entfernung dar und deswegen ein wenig undeutlich. Aber gerade deshalb können wir sie mit größerer Freiheit genießen, wir können sie verändern, mit ihnen spielen. Der wichtige Punkt ist der, daß die Erinnerung an sich die Gegenstände ändert, sie umformt, und diese Umbildung vollzieht sich im allgemeinen in einem ästhetischen Sinn. „Le temps agit le plus souvent sur les choses à la manière d'un artiste qui embellit tout en paraissant rester fidèle par une sorte de magie propre.“ [1])

Sucht man nach einer wissenschaftlichen Erklärung dieser Thätigkeit der Erinnerung, so ist zu bemerken, daß sich in unserem Denken ein Kampf ums Dasein zwischen allen unseren Eindrücken erhebt. Die schwachen Eindrücke verschwinden, und nur die starken, d. h. das Charakteristische, Bezeichnende und Suggestive, das, was in uns eine lebendige und lebhafte Spur zurückgelassen hat, bleibt. Diese springenden Punkte werden dann allein in dem inneren Licht erscheinen. Durch die Unterdrückung des Unwesentlichen, die zur Folge hat, daß die ganze Kraft, die auf nebensächliche Eindrücke

---

[1]) Vgl. auch S. 270: „Voir à travers le souvenir, c'est voir à travers un rayon de lumière: tout semble devenir transparent, s'éclaire, se transfigure; pourtant rien n'est changé à la réalité, rien, sinon peut-être qu' on en saisit mieux le vrai sens“

verschwendet wurde, sich auf jene charakteristischen Merkmale konzentriert, erlangt das Erinnerungsbild einen erhöhten ästhetischen Wert. Außerdem läßt die Erinnerung das Unangenehme verschwinden, um nur das zurückzubehalten, was angenehm war. So lindert die Zeit die großen Schmerzen, hauptsächlich läßt sie die kleinen dumpfen Leiden, die Unannehmlichkeiten des Lebens verschwinden. „On laisse cela derrière soi, et pourtant ces riens se mêlaient à vos plus douces émotions; c'etait quelque chose d'amer qui, au lieu de rester au fond de la coupe, s'évapore au contraire dès qu'elle est bue.“ „Alles, was grau, trüb, farblos war, (d. h. in der Hauptsache der größere Teil der Existenz), verschwindet wie im Nebel, der uns die glänzenden Seiten der Dinge verbarg und wir sehen nur die seltenen Augenblicke sich erheben, die der Grund sind, weshalb das Leben überhaupt der Mühe lohnt, gelebt zu werden.“ [1])

Nur die tiefen und großen Erregungen können wiedererweckt werden. Die Erinnerung ist eine Art Urteil über unsere Erregungen, das am besten ihre komparative Stärke zu schätzen erlaubt. Die schwächsten verurteilen sich selbst, indem sie vergessen werden, und nur das, was lebensfähig war, lebt; was schön oder erhaben war, drängt sich auf und prägt sich ein mit wachsender Gewalt.

Die Erinnerung erhält schon dadurch ästhetischen Wert, daß sie die Dinge oder Ereignisse in spontaner Weise in Klassen einteilt und regelmäßig lokalisiert. Die Kunst entsteht mit der Reflexion; Aufgabe der Reflexion ist, in die ungeformte Masse der Erinnerungen Klarheit zu bringen; die äußere Form ist die Zeit. Die festen Punkte, welche notwendig sind, um Veränderung und Be-

[1]) Den künstlerischen Sinn Guyaus zeigt deutlich eine Stelle, die wegen der in ihr enthaltenen Stimmung nicht übergangen werden soll. „Nous sommes en février, et les champs à perte de vue sont couverts de neige. Je suis sorti ce soir dans le parc, au soleil couchant; je marchais dans la neige douce: au-dessus de moi, à droite, à gauche, tous les bussons, toutes les branches des arbres étincelaient de neige, et cette blancheur virginale qui recouvrait tout prenait une teinte rose aux derniers rayons du soleil: c'étaient des scintillements sans fin, une lumière d'une pureté incomparable; les aubépines semblaient en pleines fleurs, et les pommiers fleurissaient, et les amandiers fleurissaient, et jusqu'aux pêchers qui semblaiènt roses, et jusqu' aux brins d'herbe; un printemps un peu plus pâle, et sans verdure, res-

wegung zu beurteilen, liefert das Gedächtnis, die Erinnerung, d. h. die Verharrung einer und derselben Empfindung oder eines und desselben Gefühls unter den anderen. Gewöhnlich werden die verschiedenen Epochen unseres Lebens beherrscht von diesem oder jenem Gefühl, das ihnen ihr charakteristisches Gepräge verleiht. Unsere inneren Erlebnisse gruppieren sich um herrschende Eindrücke und Ideen. So ist das Leben der Erinnerung eine Komposition oder spontane Systematisation, eine natürliche Kunst. Es ergibt sich also, daß die sicherste Grundlage, auf der der Künstler arbeitet, die Erinnerung ist, und zwar die Erinnerung an das, was er als Mensch gefühlt oder gesehen hat, bevor er Künstler von Beruf war. Das Gefühl und die Empfindungen können infolge der täglichen Beschäftigung Veränderungen unterworfen sein, nicht aber die Erinnerungen an Gefühle der Jugend. Diese bewahren ihre Frische und mit diesem nicht zu verderbenden Material schafft der Künstler seine besten, die erlebten Werke.

Die klassische Schule kannte wohl die ästhetische Wirkung der Entfernung in der Zeit, allein sie verlegte die Ereignisse in eine abstrakte Vergangenheit, die historische Schule dagegen verlegte sie in eine konkrete. „Elle fait du réalisme, mais elle l'idéalise par le simple recul et par l'effet du lointain". Darin liegt ja das Kennzeichen der Geschichte, daß sie jedes Ding vergrößert und poetisiert. Sie läßt nur die ästhetischen und großen Eigenschaften bestehen. Die niedrigsten Gegenstände werden von dem Trivialen, was ihnen anhaftet, befreit, so daß nur ein einfaches Bild bleibt, und alles Einfache und Tiefe ist frei vom Gewöhnlichen.

Ein anderes Mittel, dem Trivialen zu entgehen, besteht in der Einführung des Pittoresken, d. h. in der Kunst, die Er-

---

plendissait sur tout. Seulement, comme tout cela était réfroidi! Une brise glacée s'exhalait de cet immense champ de fleurs, et ces corolles blanches gelaient le bout des doigts qui les approchaient. En voyant ces fleurs si fraîches et si mortes, je pensais à ces douces souvenances qui dorment en nous, et parmi lesquelles nous nous égarons quelquefois, essayant de retrouver en elles le printemps et la jeunesse. Notre passé est une neige qui tombe et cristallise lentement en nous, ouvrant à nos yeux des perspectives san fin et délicieuses, des effets de lumière et de mirage, des séductions que ne sont que de nouvelles illusions. Nos passions passées ne sont plus qu'un spectacle: notre vie nous fait à nous-mêmes l'effet d'un tableau, d'une œuvre demi-inanimée, demi vivante."

eignisse im Raum zu verschieben, sie in Gegenden und Umgebungen zu verlegen, die uns mehr oder weniger unbekannt sind. Seine Rolle in der Litteratur ist eine mehr negative als positive; es dient dazu, die Aufmerksamkeit durch den Kontrast des Neuen zu erregen und auf den Gegenstand, den es uns zeigt, zu konzentrieren. Während man im gewöhnlichen Leben nie weiß, welche Associationen, z. B. mit einem Wort, bei einem anderen Menschen hervorgerufen werden, da sie bei jedem Individuum verschieden sind, hat der Schriftsteller bei der Schilderung fremder, dem Leser unbekannter Gegenden, diesen ganz in seiner Gewalt. Er wird nur diejenigen Associationen wachrufen, die er wachrufen will. So dient das Pittoreske dazu, die Gegenstände von ihrem gewöhnlichen Milieu zu isolieren, unsere gewöhnlichen Associationen abzulenken. Seine hauptsächlichste Rolle besteht also in der Aufhebung des Zusammenhangs der Ideen. Allein das Pittoreske ist nicht die Grundlage der Kunst, sondern immer etwas Ausnahmsweises, Außergewöhnliches. Dieses wird erst dadurch Gegenstand der Kunst, daß es unter einem weiten Gesichtspunkt betrachtet, auf die Gesetze der menschlichen Natur zurückgeführt und so gewissermaßen eine der Formen des Ewigen wird: „Si l'on veut nous transporter dans des milieux lointains et étranges, il faut nous y montrer les manifestations d'une vie semblable à la nôtre, quoique diversifiée.“ Das Außergewöhnliche muß uns sympathisch werden, das Ferne uns nahe kommen, das Seltsame des exotischen Lebens erklärt werden. So erweitert sich unsere Soziabilität, sie läutert sich in dieser Berührung mit unbekannten Gesellschaftskreisen. „Nous sentons s'enricher notre cœur quand y pénètrent les souffrances ou les joies naïves, sérieuses pourtant, d'une humanité juisqu' alors inconnue, mais que nous reconnaissons avoir autant de droit que nous-mêmes, après tout, à tenir sa place dans cette sorte de conscience impersonnelle des peuples qui est la littérature.“

Auf das Naturgefühl und die Kunst es zu beschreiben waren von besonderem Einfluß die Bibel und der Orient. Allein während die klassische Litteratur in der Wiedergabe der Dinge namentlich auf die Form sah, also Auge und Ohr zu Hülfe nahm, entnimmt die orientalische Litteratur ihre Bilder mehr dem Gefühl, dem Geruch, dem inneren Sinn; sie ruft also genauere Vorstellungen

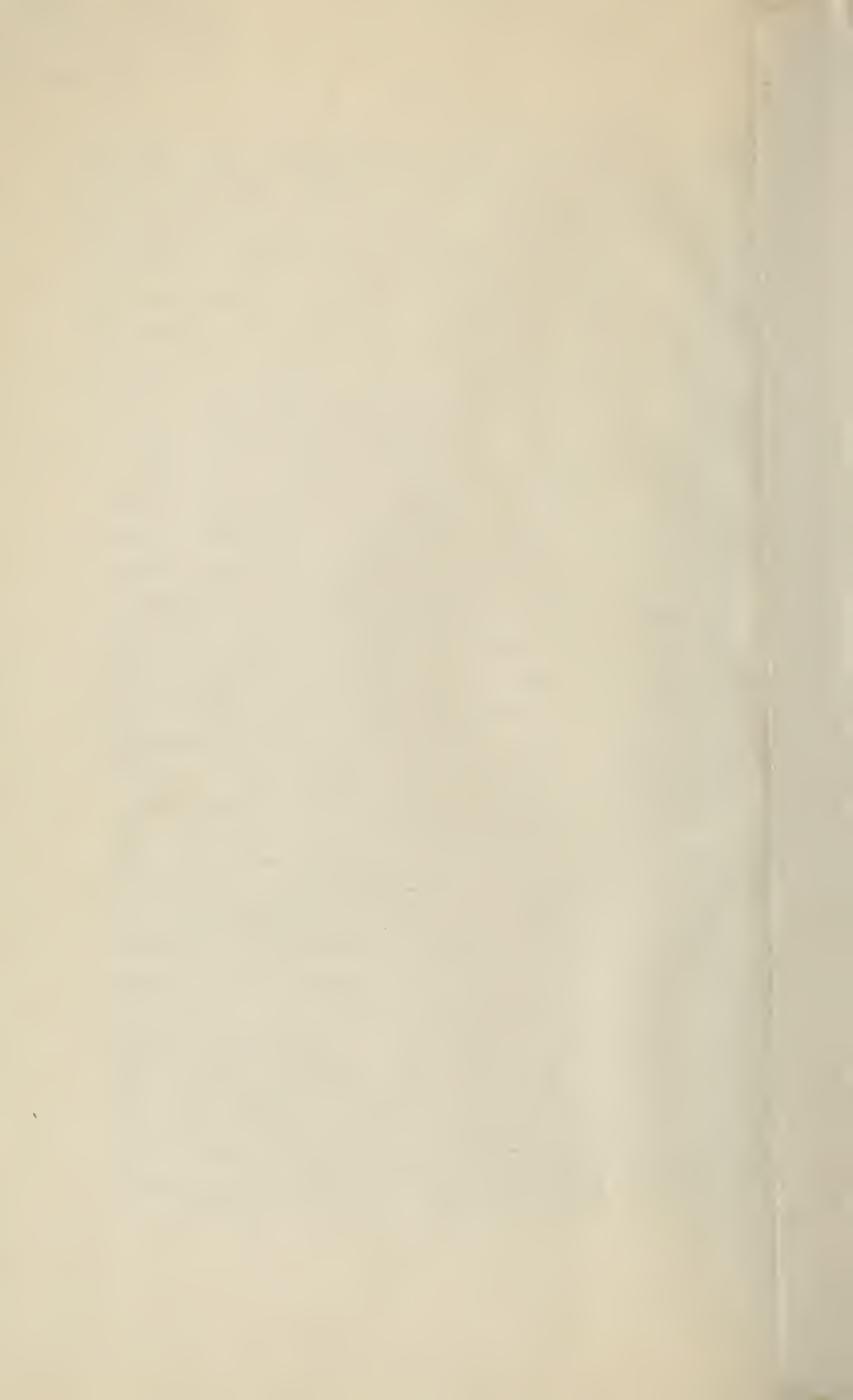
hervor, obgleich sie weniger formell sind. Der Schriftsteller läßt uns die Dinge nur indirekt sehen, indem er die innere Erregung hervorruft, welche die äußere Vision begleitet.

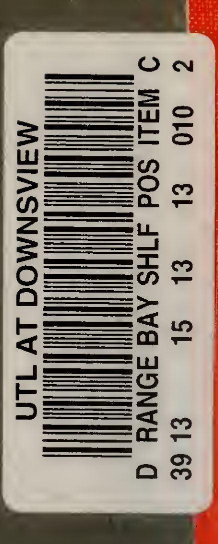
Die Natur und ihre Darstellung erweckt unsere Sympathie und unser Interesse nur dann, wenn sie beseelt erscheint. Die Naturbeseelung ist also eine Ausdehnung der lebenden Gesellschaft auf die gesamte Natur; „il faut que notre vie se mêle à celle des choses, et celle des choses à la nôtre. C'est ce qui a lieu dans la réalité.“ Daher ist die Landschaft für den Dichter nicht eine einfache Zusammenstellung von Empfindungen, sondern er gibt ihr vielmehr ein geistiges Aussehen. Während so die Naturbeseelung für den Dichter ein notwendiges Mittel ist, liegt der Fehler unserer Naturbetrachtung darin, daß unsere Auffassung von der Welt zu abstrakt ist und zuweilen nur an der Oberfläche der Dinge haften bleibt. Aber auch hinsichtlich der Beseelung lebloser Dinge sind dem Dichter Schranken gezogen. Die Poesie darf die Entwicklung der Natur etwas beschleunigen, aber nicht ändern. Der Dichter kann in seinen Metaphern, die nur Symbole der allgemeinen Umwandlung der Dinge sein dürfen, einige Stufen übergehen, die für eine Beseelung, also für das Leben, unempfänglich sind, allein er darf sie nicht willkürlich überspringen und erst auf einer sehr hohen Stufe der Entwicklung der lebenden Wesen kann er Vergleichungspunkte mit dem Menschen suchen.

Ein Mittel, der Natur das Leben zu nehmen, besteht in einer kleinlichen Analyse der Einzelheiten, umsomehr als jede Analyse eine Auflösung ist. Gleichwohl hat gerade das Detail eine hervorragende Bedeutung in der modernen Kunst erhalten. Man hat dabei zu unterscheiden zwischen dem einfach exakten Detail, das nur relativen Wert hat, und dem charakteristischen Detail, welches mit einem Mal die reine Erinnerung an eine Empfindung, eine Erregung wachruft, die man einmal empfunden hat, oder die man glaubt empfunden zu haben. In der Kunst haben die objektiven Wahrheiten nicht gleichen Wert. Man muß deshalb in der Masse der gesehenen Dinge diejenigen auswählen, welche tief empfunden werden können, die Einzelheiten, welche fähig sind, in uns eine entschlafene oder neue Erregung zu erwecken. Unter den charakteristischen Details unterscheidet man wieder zwei Arten; die

einen übertragen die Empfindungen und Erregungen, die empfunden worden sind oder allgemein von jedermann empfunden werden können, die anderen übertragen die Erregungen und Empfindungen einer gegebenen Person in einem gegebenen leidenschaftlichen Zustand. „Or, en une certaine mesure, chacun de nous est tout le monde, aussi longtemps du moins qu'il demeure en l'état de calme; et le personnage d'un drame aussi est tout le monde à moins de personnalité par trop marquée. Donc toutes les fois que l'écrivain fait une description, soit à côté du personnage, soit par les yeux de ce personnage dont l'esprit est en repos, il ne sert que de details caractéristiques impersonnels. Au contraire, si le héros en scène est représenté dans un état passionel quelquonque, voilà sa personnalité qui transparaît, s'affirme; sa vision des choses ne nous arrive que déformée ou transformée par cette personnalité, et ce sont les détails caractéristiques du second genre qui surgissent. Maintenant, remarquons que la personnalité ainsi mise sous nos yeux est bien rarement la nôtre propre: parfois même elle en est tout l'opposé; pourtant c'est nous qui sommes pris pour juges, et le moyen de nous rendre bons juges, c'est, pour l'écrivain, de nous placer exactement sous le même angle que son personnage: celui-ci doit voir, sentir, penser avec une précision et une intensité telles que, dupes de l'illusion, nous croyions presque que c'est nous qui voyons, qui sentons, qui pensons, il faut enfln que, pour quelques instants, il soit à nos yeu plus présent, plus vivant que nous-mêmes.“ In der Verbindung des Besonderen mit dem Allgemeinen, in der Charakterisierung einer kleinen Zahl bestimmter Einzelheiten als Merkzeichen hinsichtlich des Ganzen, liegt die Kunst der Beschreibung. Beschreiben heißt gegenwärtig darstellen: „faire revivre pour chacun de nous quelque chose de sa vie, non pas lui apporter des sensations entièrement nouvelles et étrangères“. Die Wichtigkeit der dargestellten Gegenstände, ihre Bedeutung für das Denken, ihr Platz in der allgemeinen Perspektive hängt ab von der Qualität und Quantität der Ideen oder Gefühle, welche sie wachrufen. Die Kunst des Schriftstellers besteht im Erwecken des Denkens und Empfindens, um sehen zu machen. Nur das herrschende Gefühl bedingt die Einheit der Beschreibung und kann sie sympathisch machen.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 15 13 13 010 2